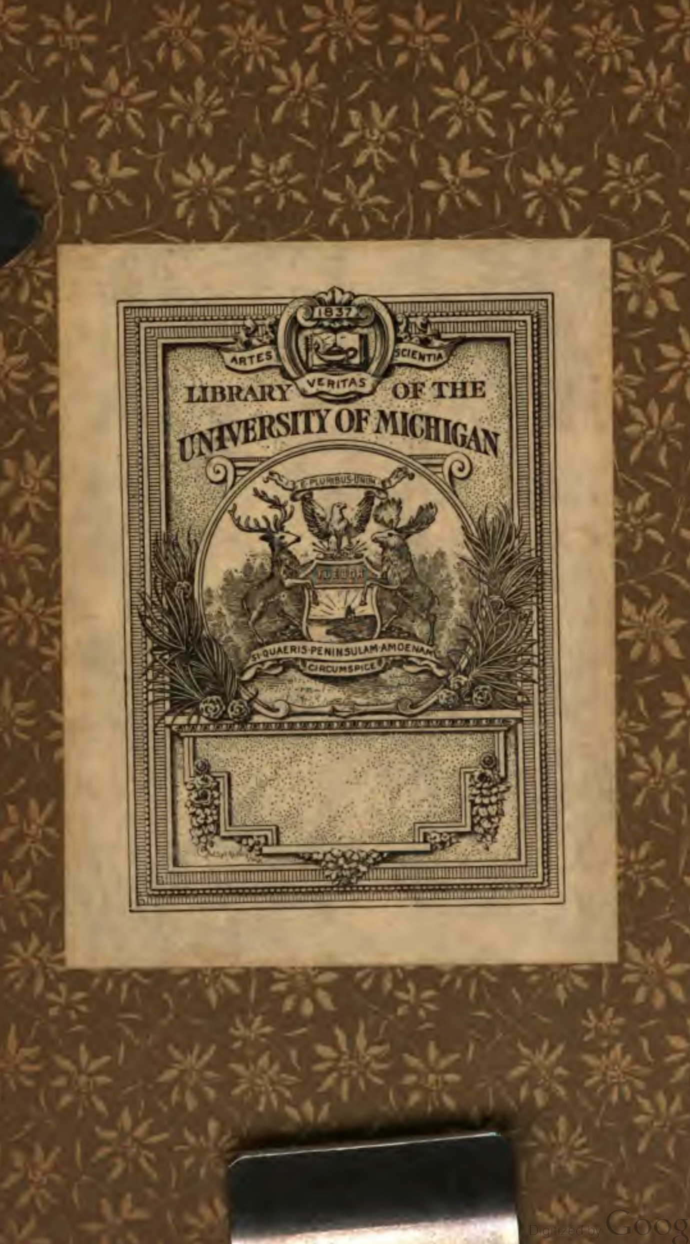


TIZIAN

VON

GEORG GRONAU.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Geisteshelden.

(Führende Geister.)

Eine Sammlung von Biographieen.

Sechsunddreißigster (Doppel-) Band.
(Der VI. Sammlung sechster Band.)

Berlin.
Ernst Hofmann & Co.
1900.



TIZIAN

Selbstporträt [Berlin]



Berlin.
Ernst Hofmann & Co.
1900.



TIZIAN

Selbstporträt [Berlin]

Tizian

Von

Georg Gronau

Mit zwei Bildnissen



Berlin.
Ernst Hofmann & Co.
1900.

Zweites Tausend.

Inhalt.

Vorwort.

Dieses Buch wendet sich vornehmlich an die, denen aus einem starken Eindruck von Tizians Kunst der Wunsch erwachsen ist, von der Entstehung seiner Werke und von den persönlichen Schicksalen ihres Urhebers etwas zu erfahren. Damit ist zugleich gesagt, daß bei der Abfassung an den engeren Kreis der Fachgenossen zunächst nicht gedacht wurde. Es konnte nicht in meiner Absicht liegen, mit einem Hauptwerk der kunstwissenschaftlichen Litteratur, Crowes und Cavalcaselles ‚Tizian' in Konkurrenz einzutreten.

Der andere Zweck meines Buches machte eine andere Anlage zur Bedingung. Wenn ich auch in großen Zügen die chronologische Folge beibehalten habe, so faßte ich doch ohne Rücksicht auf diese im Interesse der Darstellung gewisse Beziehungen Tizians, die sich oft über Jahrzehnte erstrecken, in einen Abschnitt zusammen. Aus demselben Grunde wurde alles, was sich auf Tizians Person bezieht, und gewisse allgemeine Bemerkungen über seine Art zu arbeiten in den Schlußkapiteln zusammengefaßt.

Gern sei an dieser Stelle betont, daß ohne eine vorzügliche Vorarbeit, wie das Buch von Crowe und Cavalcaselle, die von mir versuchte Darstellung nicht möglich gewesen wäre. Doch glaubte ich mich dadurch nicht der Mühe überhoben, das ganze wissenschaftliche Material, das sie benutzt haben, so weit es mir zugänglich war, selbständig durchzuarbeiten.

Was seit dem Erscheinen der deutschen Ausgabe des ‚Tizian‘ (1878) an neuen Thatsachen gefunden worden ist — und in der That hat die Biographie des Meisters, besonders durch die archivalischen Forschungen von Braghirolli, Luzio, Zarco del Valle, Beer, Schönherr u. A., nicht unwesentliche Bereicherung erfahren —, ist herangezogen worden. Der Umfang, auf den sich meine Arbeit hat einrichten müssen, legte mir aber von vorn herein in der Verwertung des Thatsächlichen gewisse Beschränkungen auf.

Aus dem gleichen Grunde habe ich durchaus nicht alle Bilder Tizians, die ich für echt halte, besprochen. Es konnte mir nur darauf ankommen die Hauptwerke und die sonst für eine bestimmte Phase seiner Kunst wichtigen Arbeiten heranzuziehen. Ebensowenig wurden Repliken oder die zahlreichen, ohne Grund dem Meister zugeschriebenen Bilder berücksichtigt.

Im Hinblick auf den gebotenen Umfang mußte ich darauf verzichten, in Anmerkungen etwa neu erscheinende Thatsachen oder eine von der herkömmlichen abweichende Auffassung näher zu begründen. Durch eine Liste der hauptsächlichsten Litteratur über Tizian, die man im Anhang findet, habe ich anzudeuten versucht, worauf meine Darstellung im wesentlichen beruht.

Wie sehr ein Buch über Kunst, das ohne Abbildungen an die Öffentlichkeit tritt, in Nachteil gesetzt ist, dessen bin ich mir wohl bewußt. Denn was ich gern vermieden hätte, wurde mir nun zur Pflicht: die Bilder, von denen ich spreche, zu beschreiben. Wer aus eigenen Versuchen die Schwierigkeiten zu ermessen vermag, die sich erheben, wenn man von Farben in Worten einen Begriff geben will, der wird milder zu beurteilen geneigt sein, worin es dieses Buch hier vielleicht fehlen läßt.

G. Gr.

I.

Cadore und Venedig. Die venezianische Malerschule.

Hoch oben in den Bergen von Cadore an der Straße, die Italien mit Tirol verbindet, liegt die Ortschaft Pieve, in welcher Tizian das Licht der Welt erblickte. Eine großartige Landschaft, in der Wildheit und Anmut sich mischen, umgab das Erwachen des größten malerischen Genius, den Italien hervorgebracht hat. Durch das Gebirge hindurch, wo die Dolomiten vielzackig emporragen, bahnt sich die Piave ihren Weg, verschwindet unter den Felsen, taucht wieder hervor und braust und schäumt tief unten in der Schlucht. Mächtige Waldungen verstärken den Eindruck wilder Großartigkeit; prangende Wiesen wecken in dieser Umgebung doppelt freundliche Empfindungen.

Auf hartem Boden erwuchs eine arme, doch kräftige und tapfere Bevölkerung, die das Land liebte, das ihr das Leben nicht leicht werden ließ, und stets bereit war, einzustehen für seinen Besitz und für alte Freiheit. Erst als der Doge das hergebrachte Recht bestätigt hatte, gliederte sich das Cadoriner Land der Republik Venedig an (1421) und wurde nun ein weit vorgeschobener Stützpunkt der venezianischen Macht.

Seit dem vierzehnten Jahrhundert kommt der Name Vecellio in Pieve di Cadore vor. Vielfach haben sich Mit-

glieder der Familie im Rat ihrer Stadt als tüchtige und thätige Bürger erwiesen. Klugheit im Rat und Tapferkeit im Waffenhandwerk werden dem Gregorio Vecelli, dem Sohne des Conte, nachgerühmt. Viele Jahre kommandierte er das Truppenkontingent seiner Heimat, und im Panzer hat er sich von seinem berühmten Sohn malen lassen. Das Vertrauen seiner Mitbürger berief ihn zu zahlreichen Ämtern. Mit äußeren Gütern war er, wie es scheint, nicht reich gesegnet. Er besaß in dem Teil des Ortes, der Lovera heißt, angrenzend an den kleinen Arsenalsplatz, ein bescheidenes Haus, aus Stein und Holz erbaut, ein Stockwerk über dem Erdgeschoß hoch, mit daranstoßendem Hof. Hier wurde ihm von seiner Gattin Lucia, von der wir nichts als den Namen wissen, Tizian geboren. Er war das zweite Kind der Ehe. Ein Sohn, Francesco, war um zwei oder drei Jahre älter; zwei Schwestern folgten, Orsola, und eine Caterina.

Über das Geburtsjahr Tizians, über seine künstlerische Ausbildung und die Anfänge seiner Kunst schweigen die Dokumente. Als diese zu reden beginnen, hat Tizian das Mannesalter bereits erreicht.

Die Jahre 1477 und 1480 werden von solchen, die direkt oder indirekt darum wissen konnten — dem Anonymus, Ridolfi und Vasari — als das Jahr seiner Geburt bezeichnet. Tizian selbst nennt sich in einem Brief an König Philipp II. vom 1. August 1571 fünfundneunzig Jahre alt: danach wäre er 1476 geboren. Dieses oder das folgende Jahr wird man am richtigsten als Geburtsjahr des Meisters ansehen dürfen.

Offenbar zeigten die beiden Söhne des Gregorio Vecelli frühzeitig eine ungewöhnliche künstlerische Begabung. Francesco war zwölfjährig, Tizian neun oder zehn Jahre alt, als sie der Vater nach Venedig brachte, wo ihm ein Bruder lebte. „Dieser führte den Knaben (Tizian) sogleich zu

Sebastiano Zuccati" (dessen beide Söhne als Mosaicisten berühmter geworden sind, als ihr Vater, von dem wir keine Kunde haben); der trat den Knaben an Gentile Bellini ab, dessen Atelier Tizian dann mit dem des jüngeren Bruders Giovanni Bellini vertauschte. So berichtet Lodovico Dolce, der zu Lebzeiten Tizians schrieb (1557) und mit dem Maler bekannt war.

Man vergegenwärtige sich den Gegensatz zwischen der Heimat, in der Tizian das erste Jahrzehnt seiner Kindheit verbracht hatte, und der Stadt, die nun für die Dauer seines Lebens ihm die eigentliche Heimat wurde, zwischen dem kleinen Landstädtchen, wo einer den anderen kannte, und das so still und einsam in den Bergen lag, belebt nur durch die Kauffahrer, die Waren hin und her führten, und der größten Handelsstadt der damaligen Welt, die ob ihrer eigenartigen, zauberhaften Schönheit von allen angestaunt wurde. „C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais veu", schreibt 1495 der vielgereiste Philippe de Comines, und diese Worte kehren, unendlich variiert, in den zahlreichen Schilderungen der Stadt wieder, die wir aus dieser Zeit besitzen.

Venedig stand damals im Zenith seiner Macht. Das Gebiet, das der Republik gehorchte, hatte seine größte Ausdehnung erreicht. Noch hatten die Türkenkriege den Staat nicht erschüttert (trotz unglücklicher Kämpfe), und die Entdeckung neuer Handelswege hatte noch die Quelle des Reichtumes nicht abgelenkt. Hier war der Platz, wo Europa und der Orient die Waren austauschten. Auf dem Rialto, dem Handelszentrum der Stadt, hörte man in aller Länder Zungen reden, sah man die Angehörigen der fremdartigsten Völker ihre Geschäfte betreiben. Und nicht nur hier bot sich dem Auge ein wechselndes und farbenreiches Bild. Was immer an bedeutenderen Vorgängen sich abspielte, von den Festlichkeiten der vornehmen Familien an bis zu den großen

Staatszeremonien, trug in dieser merkwürdigen Stadt einen prächtigen Charakter. Die äußere Erscheinung der Vornehmen, deren Gesamtheit den Staat repräsentierte, trug nicht wenig dazu bei, alle Anlässe, bei denen sie erschienen, zu einem reizvollen Bild bunter Pracht zu gestalten. Große öffentliche Festzüge, die sog. Andate, kehrten alljährlich wieder, um bedeutende Gedenktage einer an Erinnerungen reichen Vergangenheit allen Zeiten lebendig zu erhalten. Dann schlossen sich dem Dogen die höchsten Behörden, die Nobili, die geistlichen Orden, die Brüderschaften und die Gewerke an, und auf dem herrlichsten Theater der Welt gestaltete sich von selbst eine solche Prozession zum malerischen Schauspiel. Man mag bei Goethe nachlesen, wie noch in der Spätzeit des letzten Ausgangs der Republik eine solche Andata das künstlerisch empfindende Auge bezauberte. An kleineren Festlichkeiten der einzelnen Stadtteile fehlte es nicht. Nirgends in der Welt war der natürlichen Lust des Volkes am Schauen in so ausgedehnter Weise Rechnung getragen, wie in Venedig.

Man wird leicht zu der Annahme geneigt sein, daß auch hierin sich eine Freude an der Farbe offenbart, die diesem Volke angeboren war. „In Venedig gefällt das Kolorit mehr als irgendwo anders," bemerkt Vasari einmal treffend. Es ist nichts bezeichnender für den venezianischen Geschmack, als der äußere Anblick der beiden Hauptgebäude der Stadt, der Markuskirche und des Dogenpalastes, jener mit ihrem reichen Mosaikschmucke, dieses mit der bunten Belebung durch Inkrustation. Die reichste Bemalung der Fassaden mit Fresken, die in keinem Teil Italiens eine ähnliche Verbreitung gefunden hat, wie in Venedig und in seinem Gebiet, war dann die letzte Konsequenz dieser Freude an der Farbe.

Bei einer so ersichtlichen Hinneigung zu farbiger Belebung mußte in dieser Stadt die Malerei mit Notwendigkeit

sich koloristisch entwickeln. Was in der Geschichte der Malerei anderer Städte — vorzüglich von Florenz — als vorübergehende Bestrebung eines einzelnen, nach dieser Richtung besonders beanlagten Künstlers erscheint, wurde hier getragen von dem gemeinsamen Bestreben aller, von der offenbaren Sympathie eines ganzen Volkes. Es ist eine Thatsache von ausschlaggebender Bedeutung, daß die großen venezianischen Maler alle nichts als Maler gewesen sind; sie haben nicht gebaut, nicht den Meißel geführt, wie die Mehrzahl ihrer Florentiner Zeitgenossen. Ihre Aufmerksamkeit war demzufolge nicht vorwiegend und mit solcher Ausschließlichkeit, wie wir es sonst oft beobachten können, auf die formale Durchbildung der Gemälde gerichtet. Nicht daß hier der alte Vorwurf, der seit Vasaris Zeiten immer wieder gegen die Venezianer erhoben wird, erneuert werden soll, daß sie die Zeichnung vernachlässigt hätten, ja, überhaupt nicht hätten zeichnen können; er wird durch jedes bedeutende Gemälde der venezianischen Schule von den Vivarini an bis zu Tintoretto genugsam widerlegt. Aber die Form war doch für sie nicht die alleinige Hauptsache; sie betrachteten sie nur als einen der Faktoren und ordneten der Zeichnung auf gleichem Rang die Farbengebung bei. Daß sie die Komposition nicht nur durch die Linien, sondern zugleich und hauptsächlich durch die Harmonie der Farben bestimmten, giebt ihrer Kunst den unvergänglichen Reiz.

Spät erst gelangte die Malerei in Venedig zur Blüte. Der praktischen Aufgaben, die man zu lösen hatte, gab es zu viele, und der Kunstsinn in diesem Volk reifte langsam heran. Noch zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, als man daran ging, den Schmuck der Wände des großen Ratssaales im Dogenpalast zu erneuern, mußte man die Künstler von außerhalb berufen: aus Verona den Vittore Pisano und Gentile aus Fabriano. Denn der Be-

griff nationaler Kunst im Sinne kantonaler Beschränktheit war diesem Zeitalter und diesem Volk noch nicht aufgegangen.

Entscheidend für die stilistische Entwickelung der venezianischen Malerei wurde es, daß die Freskomalerei — von dem Schmuck der Hausfassaden abgesehen — eine nur beschränkte Anwendung fand. Man hatte durch üble Erfahrung gelernt, daß das Seeklima in kürzerer Zeit jedes Fresko — auch im geschlossenen Raum — mit Vernichtung bedroht. Daher war man genötigt, wollte man große Wandflächen dekorieren, diese mit Leinwand zu bespannen. Hierin wird eine der Ursachen zu finden sein, warum in Venedig die Ölmalerei in kürzester Zeit zur Herrschaft gelangte, während in Florenz Jahrzehnte lang Öl- und Temperatechnik neben einander geübt wurden. Die großen Flächen, die dekoriert werden sollten, und die man anderwärts in Fresko behandelte, in Tempera auszuführen, war wohl durchführbar, aber zeitraubend.

Der Aufgaben nun, die den Künstlern gestellt wurden, gab es zweierlei Art. Einmal nahm die Kirche die Kräfte der Maler reichlich in Anspruch. Um die Mitte des fünfzehnten-Jahrhunders müssen zahlreiche Altäre in den venezianischen Kirchen noch des bildlichen Schmuckes bar gewesen sein. Hier waren den Künstlern schöne Aufgaben gestellt, und wie wir sehen werden, entwickelte sich überraschend schnell aus dem architektonisch gebundenen Polyptychon das schön komponierte Altarbild. Der Staat gab von der anderen Seite der Malerei neue Impulse. Die prächtige Ausschmückung des Dogenpalastes gehörte zu den Aufgaben, bei deren Erteilung politische Erwägung ebensoviel mitgesprochen haben mag, wie das Bewußtsein, daß Kunstpflege Ehrensache eines Kulturstaates ist. Jeder, der den Palast betrat, sollte durch die Pracht der Dekoration einen unmittelbaren Eindruck von der Macht Venedigs erhalten. Für den

Raum, wo der Große Rat sich zu den Sitzungen versammelte, war der reichste Bilderschmuck bestimmt. Man hat mit Recht auf den Unterschied hingewiesen zwischen Florenz und Venedig: dort kam man über die Anfänge nicht hinaus, und die unvergleichlichen Kartons von Lionardo und Michelangelo sind unausgeführt geblieben; hier wurde in verhältnismäßig kurzer Zeit der Riesenraum mit einem Cyklus von Wandgemälden geschmückt — und dieser Schmuck ist dreimal erneuert worden.

Dem von dem Staat gegebenen Beispiel folgten die Brüderschaften Venedigs, die Scuolen, unter denen die „sechs großen“ (scuole grandi) durch Reichtum hervortraten, und ließen ihre Sitzungssäle um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts von den ersten Künstlern der Stadt durch Cyklen von Wandgemälden schmücken, in denen die Wunder des Heiligen, nach dem die Brüderschaft sich nannte, oder einer kostbaren Reliquie, deren Besitz sie sich rühmen durfte, oder ähnliches erzählt wurde. So entstand nach einander eine Reihe von ausgedehnten Dekorationen historischen Inhaltes.

In diese Aufgaben teilten sich zwei Künstlerfamilien und ihre Schulen, die zu der Zeit, als Tizian in das venezianische Kunstleben als lernbegieriger Knabe eintrat, um die erste Stellung rangen. Mit Übertragung eines modernen Begriffes kann man die Parteien kurz die „Alten“ und die „Jungen“ nennen. Die Alten wandten ihre Kraft vorzüglich der kirchlichen Kunst zu. Ihre Arbeit war in erster Linie den Altarbildern gewidmet. Sie legten den Hauptwert darauf, daß ihre Werke das Gefühl der frommen Menge ansprachen, und schlossen sich daher an die ältere Überlieferung genau an. Schon die äußere Form des Polyptychons, die sie bevorzugen, ist einer freien Kunstentwickelung nicht günstig. Ein prächtig geschnitztes, in gothisierenden Formen gehaltenes Rahmenwerk umschließt

ein Ganzes, das durch geschnitzte Türmchen oder Profile in mehrere (oft sehr viele) Teile zerlegt ist. In jeden so entstandenen Einzelraum wird die Gestalt eines Heiligen gemalt, streng, würdevoll und oft groß koncipiert; aber schon durch diese äußere Anordnung war die schönste künstlerische Aufgabe, die Komposition, so gut wie ausgeschlossen. So intensiv lebten sich die Künstler in den für Aufgaben dieser Art gegebenen Stil hinein, daß sie auch da, wo sie ein Altarbild malten, das alle Figuren auf derselben Tafel vereinigte, etwas von der strengen Abgeschlossenheit aus den kurz charakterisierten Altären übernahmen. Als wenn unsichtbar der Holzrahmen sie trenne, so stehen die Heiligen abgesondert da. Der feierlichen Würde solcher Gestalten entspricht am besten ein idealer Hintergrund (Goldgrund oder auch eine Marmorwand). Die Hauptvertreter dieser Kunstrichtung waren die Vivarini, zwei Brüder, Antonio und Bartolomeo, sowie des ersteren Sohn Alvise, der als Lehrer einen weittragenden Einfluß ausgeübt hat. Ein strenger Wirklichkeitssinn hat durch Bartolomeo Vivarini höchst eindrucksvolle Gestalten erweckt, eine nicht immer gezügelte Leidenschaft den Alvise zu imposant bewegten oder von innerem Feuer erfüllten Figuren inspiriert.

Auf der anderen Seite hatte die Familie der Bellini die Führung übernommen. Das älteste Mitglied derselben, Jacopo, war Zögling gewesen jenes Umbrers Gentile, den die Signorie einst zum Schmuck des großen Ratssaales berufen hatte. Er war viel gereist und hatte fremder Städte Kunstentwickelung kennen gelernt. Was er geschaffen, ist durch ein widriges Geschick bis auf wenige Werke geringeren Umfanges untergegangen. Immerhin besaß er offenbar ein feines Gefühl für Farben und Anmut, wenn er auch im Ausdruck der Form befangen geblieben ist. Ein glücklicher Zufall hat uns aber zwei Skizzenbücher von seiner Hand er-

halten (in London und Paris), durch die wir den Einblick in die erstaunlich reiche Begabung dieses Mannes empfangen. Sie drängte ihn offenbar zur Konzeption ausgedehnter dekorativer Arbeiten, in denen er mit Vorliebe einen heiligen Stoff zum Vorwand nahm, mit behaglicher Breite von allerhand Dingen zu erzählen, die nur in lockerem Zusammenhang mit dem Hauptthema standen: von prächtigen Palästen und reichen Kirchen, von glänzenden Aufzügen, Reitern, Edelleuten, buntem Volk in Menge; soviel häufte er wohl davon auf, daß der Hauptgegenstand fast verschwand.

Zwei Söhne, Gentile und Giovanni, traten seine künstlerische Erbschaft an. Die Begabung des Gentile war der des Vaters nahe verwandt. Große Flächen mit breit ausgesponnenen Erzählungen zu bedecken war niemand geeigneter, als er. Eine natürliche Anlage für scharfe Beobachtung der Form kam dem Erfordernis, auf diesen Bildern eine große Zahl von Porträts anzubringen, aufs glücklichste entgegen. Seine Art zu sehen und Ähnlichkeit wiederzugeben, war die eines Menschen, bei dem der Verstand stärker ausgebildet ist, als das Gemüt. Sein Bruder besaß andere Anlage und hat nie so ausschließlich, wie Gentile, seine Kraft den großen dekorativen Arbeiten gewidmet. Ihm fiel die lohnende und herrliche Aufgabe zu, das Kirchenbild von dem strengen Stil einer älteren Auffassung zu befreien, und hierbei half ihm sein natürliches Schönheitsgefühl. Weibliche Anmut und ernste Schönheit waren ihm im gleichen Maße zu schildern vergönnt, wie gefestigte Männlichkeit. Seine heiligen Figuren sind typische Abbilder eines erlauchten Geschlechtes, ausgereifte Existenzen. Eine so schöne als feierliche Komposition vereinigt sie zu herrlichen Gruppen. Das Gleichgewicht, das zumeist streng innegehalten ist, empfindet das Auge niemals störend. Eine wundersame Stimmung teilt sich uns aus diesen Altarbildern des Giovanni Bellini mit,

auf denen wir eine heilige Gemeinde in herrlichem Tempelbau vereinigt sehen, in stiller Andacht dem Klang der Instrumente lauschend, die Engelknaben zu Füßen der Madonna spielen. Stimmung: das war etwas Neues in der venezianischen Malerei, war die Gabe, die Giovanni Bellini seinem Volke hinterließ.

Und nicht nur hier war er ein Neuerer. Er sprengt die Mauern der Kirchen, in denen der Madonna der Thron errichtet ist, und zeigt häufig und mit Vorliebe im Hintergrund die freie, sonnige Landschaft, die Wiesen und die Bäume, die blauen Berge in der Ferne und den hellen Himmel, an dem ruhige weiße Wolken schwimmen. Manchmal ist es nur rechts und links ein spärlicher Auslug, gelegentlich ein weiter Blick ins Land: immer aber weht es hinein wie frischer Hauch in die beklemmende Luft des Kircheninnern. Und wo ihm der kirchliche Stoff landschaftliche Darstellung gestattet (Taufe Christi, Transfiguration) oder vollends in den wenigen Bildern, wo er der Phantasie freien Ausdruck giebt, schildert er die Natur seiner Heimat mit hinreißender Kraft und mit einer Schönheit der Farbe, die kaum wieder ihres Gleichen finden. Die ‚Allegorie der Liebe', die kleine Cassonetafel der venezianischen Akademie, mit der wunderherrlichen Schilderung des Sonnenuntergangs über dem stillen Bergsee, bedeutet nach dieser Hinsicht Giovanni Bellinis höchste Leistung.

Mehrere Generationen bedeutender Schüler hat sich seine Kunst erzogen. Unter den älteren war Vittore Carpaccio der fruchtbarste, ein liebenswürdiger, um Einfälle nie verlegener Erzähler, allen vertraut als Schöpfer des Cyklus der ‚Ursulalegende', der nach dem Untergang der bedeutendsten Wandbilder der venezianischen Schule für uns die Epoche der epischen Malerei in Venedig am besten repräsentiert.

Unter den jüngeren, die zugleich mit Tizian in Bellinis

Atelier gelernt haben können, waren Palma Vecchio und Sebastiano Luciani, später del Piombo zubenannt. Einer aber war unter ihnen, fast gleichaltrig mit Tizian — vielleicht um ein bis zwei Jahre jünger, als er — dessen Begabung die Fähigkeiten seiner Kameraden weit übertraf: Giorgione aus Castelfranco. Er war einer jener Großen, denen niemand naht, ohne im Kern seines Wesens erfaßt und verändert zu werden. Offenbar in früher Jugend schon gereift, fast ein Knabe noch die reichen Fähigkeiten in Arbeiten enthüllend, deren Neuheit erstaunte, von Werk zu Werk in seiner Entwickelung fortschreitend, hinterließ er am Ende seiner kurzen Künstlerlaufbahn — er starb 1510, ein Zweiunddreißigjähriger — die venezianische Malerei von Grund aus umgestaltet. Malerischer Reiz und tief gehaltene Stimmung, poetische Auffassung und unsagbare Anmut machen die wenigen Bilder, die uns von ihm geblieben sind — kaum mehr als ein Dutzend — zu den feinsten und köstlichsten Schöpfungen jener reichen Epoche europäischer Kunstentwickelung. Im Lob Giorgiones haben sich alle Zeiten und Völker geeinigt. Wie seinem Leben, so war auch seiner Kunstrichtung nur kurze Dauer beschieden; aber die Wirkung, die von ihm ausging, war unermeßlich. Als Mensch entzückte er seine Umgebung und riß sie hin, sodaß die Vornehmsten seine Gesellschaft suchten; als Künstler gestaltete er die Erscheinung der Dinge so um, zeigte die Welt und die Natur in so neuem, schönem Schein, daß niemand wagen durfte, noch in der alten Weise fortzuarbeiten — er mußte sich gewärtig halten, lebend vergessen zu werden und zum freudlosen Dasein des Provinzmalers herabzusinken (das war Carpaccios Ende). Selbst der alte Giovanni Bellini, mehr als siebzig Jahre alt, doch nicht alternd, nahm den Wettstreit mit seinem genialen Schüler auf und gestaltete im letzten Jahrzehnt seines Lebens sein künstlerisches Schaffen

im malerischen Sinn um. Die jüngeren Meister aber, die Mitstrebenden Giorgiones, verfolgten jubelnd die neue Bahn, die sich eröffnete: mit seinen Augen sahen sie in die Welt, seine Empfindung trugen sie in ihre Werke hinein, seine Stoffe regten sie an und begeisterten sie zu verwandten Schöpfungen, Lobliedern auf Jugend, Schönheit, Sonnenglanz und Natur. Allen voran schloß sich Tizian dem Meister von Castelfranco an und ist nahezu zwei Jahrzehnte in Giorgiones Geist thätig gewesen.

II.

Tizian und Giorgione.

Kein Dokument giebt sicheren Aufschluß über die Ereignisse in Tizians Leben bis zum vierten Jahrzehnt seiner Laufbahn, und ebenso fehlt es an unanfechtbaren Zeugnissen, die uns helfen könnten, die frühesten Werke seiner Hand in chronogolisch gesicherter Reihenfolge zu ordnen. Wir sind hier allein auf stilkritische Gründe angewiesen und müssen nachzuempfinden versuchen, wie sich in den einzelnen Bildern, sei es kompositionell, sei es in der Auffassung der Form, ein Fortschritt zu erkennen giebt. Nur eine relative Sicherheit kann sich daraus ergeben.

Jugendwerke Tizians im eigentlichsten Sinn, wie wir sie für Dürer oder Raphael beispielsweise besitzen, fehlen. Es giebt kein einziges Bild von ihm, das den im Atelier der Bellini thätigen Schüler zeigt, der eine Komposition des Lehrers wiederholt und doch schon etwas von eigener Auffassung hineinträgt. Wenn man die Halbfigur Christi in der Scuola di San Rocco als echt anerkennen will, — Christus als Schmerzensmann, mit über die Brust gefalteten Armen und zur Seite geneigtem Haupt — so könnte man sagen: hier hat sich der junge Meister an einer jener Pietà-Darstellungen inspiriert, wie sie Giovanni Bellini zu einer gewissen Zeit mit Vorliebe gemalt hat. Aber gerade an diesem, als seinem frühesten angenommenen Bild vermissen

wir die Merkmale Tizianischen Stiles. Und so müssen wir weitergehen bis zu den Bildern, in denen Giorgiones Kunst jeden früheren Einfluß so gut wie ganz zurückgedrängt hat. Noch einmal vielleicht mag man Spuren Bellinesker Kunst empfinden: in dem Bild der Antwerpener Galerie, das Jacopo Pesaro in Verehrung vor dem Apostelfürsten, diesem von Papst Alexander VI. Borgia empfohlen, darstellt, hat die sichere Konturzeichnung des Papstkopfes, der sich bestimmt in seinen Umrissen und doch weich gegen den Himmel absetzt, Vorbilder Gentile Bellinis zur Voraussetzung. Es ist eines der frühesten aus der Reihe der Bilder Tizians, die im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts entstanden sind. Jacopo Pesaro, Bischof von Paphos, war seit 1501 apostolischer Legat der Armada gegen die Türken. Am 28. Juni 1502 wurde ihm feierlich vom Dogen in San Marco das Banner überreicht, wie er als Kapitän und päpstlicher Kommissar zur Flotte abging. Zwei Monate später ward der Sieg von Santa Maura über die Türken gewonnen; an dem glücklichen Gelingen dieses Tages hatte Jacopo Pesaro einen wesentlichen Anteil. Er wurde mit allen Ehren in der Heimat empfangen, als er im November in Venedig wieder eintraf. Zur Erinnerung an diese Ereignisse wird der Bischof das Bild bestellt haben, das kaum später als 1503 entstanden sein kann. Denn in diesem Jahre, am 18. August, starb Papst Alexander VI., und der Haß, den sein Name auf sich geladen hat, macht es wenig wahrscheinlich, daß selbst ein seinem Andenken dankbarer Mann ihn nach dem Tode durch ein Gemälde habe verherrlichen lassen.

Die frühe Entstehung des Bildes bestätigen dessen unleugbare Schwächen, die äußerst befangene Haltung des Petrus, die Schüchternheit der Gesten, der unruhige Faltenwurf, dessen Motive schon zahlreiche Reminiscenzen an ähnliches in Giorgiones Bildern erwecken. Überraschend glücklich und frei

ist der landschaftliche Grund, ein Blick auf die grünliche, leicht bewegte See, auf der man die Galeeren in voller Fahrt sieht.

Am stärksten verrät sich Tizians Herkunft aus Giovanni Bellinis Atelier durch die verhältnismäßig große Zahl von Madonnenbildern, die er in dieser Frühzeit gemalt hat. Und zwar in der Form des Halbfigurenbildes, wie es durch den Altmeister zuerst gestaltet worden war und durch seine Schüler die allergrößte Verbreitung gefunden hatte. Die Madonna allein, die das Kind auf dem Schoß stehend hält, oder begleitet von Heiligen — man nannte diese Form dann allgemein Santa Conversazione — kehrt mit vielfachen Varianten im einzelnen, aber in der Hauptanordnung unverändert, in ungezählten venezianischen Bildern um 1500 wieder. Auch Tizian benutzte diese Komposition mehrfach: nur schützte ihn seine größere Beanlagung vor schematischer Wiederholung dessen, was der greise Meister in gewisser Weise unübertrefflich gesagt hatte. Es konnte ihm nicht daran gelegen sein, nur zu geben, an was sich das Volk gewöhnt hatte, und was es gläubig verehrte; er streifte die Herbheit und leise Befangenheit, welche die heiligen Gestalten umfingen, hinweg und half der höchsten menschlichen Schönheit zum Siege. Der große Künstler — und nur er darf es wagen — schafft sich die Gottheit nach des Menschen Ebenbilde.

Nur einmal hat Tizian die Madonna mit dem Christkinde allein dargestellt. Die sogenannte Zigeuner-Madonna der Wiener Galerie darf deshalb, und weil die Gruppe als solche eine gewisse Ähnlichkeit — die sich übrigens verflüchtigt, wenn man genau vergleicht — mit Bellinesken Kompositionen hat, als frühestes Madonnenbild Tizians gelten. Noch leise befangen scheint die Haltung der Gottesmutter. Ihr Auge sucht die Gläubigen, und wie das Kind den Blick nach unten senkt, hebt es leise den Arm, sich seiner Mission

bewußt werdend. Das Motiv des Segenspendens fehlt hier; vielmehr ist der Moment vorher dargestellt. Und wie der tief empfundene Ausdruck der Madonna echt Giorgionesk ist, so ist ohne dieses Meisters Anregung undenkbar das köstliche Landschaftsbild, das der Vorhang, welcher der heiligen Gruppe als Grund dient, links gewahr werden läßt: hügeliges Land, mit Baumgruppen hier und da bestanden, und blaue Berge; und es fehlt nicht ein einsamer Mann, unter einem Baum gelagert, um das Giorgionesche Stimmungselement in die blühende Landschaft hineinzutragen.

Auf Bellinis Bildern nimmt die Madonna stets die Mitte der Komposition ein: bei Tizian ist sie meist auf die eine Seite gerückt, und demzufolge schließen sich die Heiligen enger zusammen; sie stehen der Gruppe der Madonna mit dem Kind gleichsam gegenüber, sind nicht sowohl die neben sie aufgestellte Ehrenwache, als die höchsten Gläubigen, die verehrend nahen. Auf dem Madonnenbild im Louvre fällt die Komposition insofern etwas auseinander, als die Madonna mit dem auf ihrem Schoß zappelnden Kinde beschäftigt ist, dem sie die Brust reichen will; rechts gruppieren sich drei männliche Heilige: der greise Ambrosius liest im Gebetbuch, in das ihm über die Schulter hinweg Mauritius einblickt, während der Maria nächststehende Stephanus den schwärmerischen Blick aufwärts richtet (dasselbe Bild mit geringen Varianten in der Wiener Galerie). Eine eigentliche Vermittelung zwischen den beiden Gruppen fehlt hier, während auf dem schönen Bilde im Prado eine Handlung sie vereint. Das Kind, das die Madonna mit beiden Armen hält, greift in den Korb voll Rosen, den ihm die heilige Brigitte darreicht, hinein, doch etwas schüchtern wendet es sich mit fragendem Auge gleichzeitig zur Mutter um, die gütig-mild es anblickt. So sind diese drei Figuren eng verknüpft, und der ganz links etwas im Halbdunkel sich haltende Sankt Ulphus,

ein herrlicher Mann im Waffenschmuck, wird durch den Blick voll frommer Andacht, den er zur Madonna herübersendet, der Hauptgruppe verbunden. Auf der schönen Santa Conversazione der Dresdener Galerie ist das Kind, als die am lebhaftesten bewegte Figur, auch der Mittelpunkt des Bildes. Es läuft, gehalten von der Madonna und gestützt von Sankt Johannes, mit schneller Bewegung über den Schoß der Maria hin, der heiligen Magdalene entgegen, die mit zu Boden gerichtetem Blick naht und das Salbgefäß hinbietet. Neben ihr, nach dem Hintergrund zu und im Schatten, Paulus, während zu äußerst rechts Hieronymus das Kruzifix betrachtet, das innerhalb dieser heitern Scene auf eine tragische Zukunft hinweist. Hier scheidet die Mittellinie des Bildes die zwei Gruppen, die auf diese Weise sich genau das Gleichgewicht halten. Schon fast ins Genrehafte hinüber spielt das Motiv bei zwei Bildern, die eben wegen ihres liebenswürdigen Inhalts sich einer besondern Beliebtheit erfreuen. Auf beiden Bildern, der ‚Kirschen-Madonna‘ der Wiener Galerie und der ‚Madonna mit dem heiligen Antonius‘ der Florentiner Uffizien, ist der kleine Johannesknabe zur Hauptgruppe in innigste Verbindung gesetzt. Hier wie dort ist er mit kindlichem Eifer herbeigeeilt und bringt mit vollen Händchen seine Gaben: Kirschen, Erdbeerblüten, Rosen. Das Christkind hat wacker zugegriffen, faßt die Kirschen mit den beiden Händen und hält sie der Mutter hin. Auf dem anderen Bild hat es so viel Rosen genommen, daß die Händchen sie kaum zu fassen vermögen, aber nach Kinder Art blickt es herunter nach den Blumen, die der Spielgefährte ihm noch beut. Die Komposition der ‚Kirschen-Madonna‘ ist trotz der lebhaften Bewegung der Kinder — das Christkind läuft auf der Balustrade vorn, von der Mutter gestützt, der kleine Johannes ist mit seinem ganzen Wesen in Bewegung — fast so streng wie auf Bellinis Madonnenbildern: Maria nimmt die genaue Mitte ein, rechts

und links stehen Joseph und Zacharias. Deren ruhiges Verhalten bildet den glücklichsten Gegensatz zur stürmischen Lebhaftigkeit der Kinder und giebt dem Bild die für das Kirchenbild doch unentbehrliche Ruhe. Auf dem Florentiner Bild aber ist die lebhafte Gruppe der Madonna mit den beiden Kindern durch die fast unbewegt zuschauende Gestalt des Eremiten Antonius ins Gleichgewicht gebracht; und wiederum im wohlthuenden Kontrast zu der einförmigen Kuttentracht, die farbig die rechte Ecke des Bildes beherrscht, steht das blühende Landschaftsbild links, das leicht andeutend weithin das Auge führt.

Diese Madonnenbilder zeigen uns den jungen Künstler bei der Arbeit, wie er, angeregt durch ein allgemein verbreitetes Kompositionsschema, bestrebt ist, es mit neuem künstlerischen Inhalt zu erfüllen. Ein scheinbar unwesentlicher Zug bezeichnet sein Streben. Auf Bellinis Bildern trägt die Madonna stets — ausgenommen sind die nach 1505 entstandenen Bilder — den Mantel oder ein weißes Tuch (auch beides gleichzeitig) über den Kopf gezogen; bei Tizian erhöht das dunkle Haar, von dem der Schleier zurückgenommen ist, die Schönheit der Madonna. Nur auf dem Dresdener Bild und der ‚Kirschen-Madonna‘ ist der Haarschmuck ebenfalls fast verdeckt. Dagegen behält Tizian die herkömmlichen Farben für das Gewand der Madonna bei: rot das Kleid, blau der Mantel. Den Typus der Maria sucht er auf jedem Bild neu zu gestalten; die ‚Zigeuner-Madonna‘ ist fast mädchenhaft, mütterlich-besorgt Maria auf den Bildern in Paris und Madrid, zu herrlichster weiblicher Schönheit gereift auf dem Dresdener Bild und der ‚Kirschen-Madonna‘, während die Madonna des Florentiner Bildes einen feinen, durchgeistigten Ausdruck zeigt.

Neben solchen Bildern bescheideneren Umfanges entstand als erstes größeres Altarbild die jetzt in der Sakristei von

Santa Maria della Salute aufgestellte Altartafel, die der Glorifikation des heiligen Markus bestimmt ist; auch diese gering in den Dimensionen, wenn man Tizians spätere Werke im Auge hat, die ‚Assunta‘, die mehr als drei Mal, das Altarbild aus San Niccolò (im Vatikan), das reichlich doppelt so groß ist, und andere.

Vor dem unter dem offenen Himmel errichteten Thron des Markus gruppieren sich rechts und links je ein Heiligenpaar: Cosmas und Damian, Sebastian und Rochus. Jene beiden im Gespräch; der ältere weist den jüngeren auf Rochus, doch dieser, sein Wort nicht achtend, blickt zu Markus empor. Etwas abgekehrt von den übrigen steht Sebastian nach außen zum Beschauer gewendet — eine Konzession Tizians an eine ältere Richtung, die gern den einen oder anderen der Heiligen zu den Gläubigen gerichtet darstellte.

Die Beleuchtung ist so gewählt, daß Kopf und linke Seite des Markus im Schatten bleiben. Dafür schimmert die Sonne warm auf dem roten Gewand des Heiligen, das in den tieferen Falten dunkelpurpurn sich färbt, auf seinem blauen Mantel, gleitet hin über den grünen Teppich zu seinen Füßen und trifft unten am Thron das Orange und Hellrot in den Gewändern der beiden Heiligen. Der Leib des Sebastian leuchtet auf unter den Lichtstrahlen, und wie Atlas glänzt sein Lendentuch, die höchste Lichtstelle des ganzen Bildes. Zum ersten Mal offenbart hier Tizian der Menschheit den vollen Zauber der Farben, dessen seine Hand fähig ist.

Dieses Bild, für die Kirche Santo Spirito bestimmt, wurde aller Wahrscheinlichkeit nach im Laufe des Jahres 1504 in Auftrag gegeben. Seit dem April bedrohte eine Pestepidemie Venedig, forderte aber verhältnismäßig wenige Opfer. Man darf annehmen, daß durch die Stiftung jenes Altarbildes den Heiligen ein Dank abgestattet werden sollte, die Venedig vor drohendem Unheil bewahrt hatten. Darauf

2*

weist die Vereinigung von Rochus und Sebastian, Cosmas und Damian, der Heiligen, die vor der Pest bewahren, hin; und nun erst verstehen wir den Blick, den der Jüngling vorn zu San Marco hinaufsendet: der Schutzheilige hat nicht gewollt, daß die Pest seiner Stadt Schaden thue!

* * *

Es hat eine Zeit gegeben, daß Tizian und Giorgione in engster Gemeinschaft arbeiteten. Sie lebten sich ganz in einander ein, und schon die Zeitgenossen wußten von ihren Bildern nicht immer zu sagen, ob der eine oder der andere sie gemalt hätte. Von dem oben besprochenen Altarbild mit dem thronenden San Marco sagt Vasari (1566): „Viele haben dies Bild für ein Werk des Giorgione gehalten." In der Kirche San Rocco giebt es eine ‚Kreuztragung Christi', die seit dem sechzehnten Jahrhundert bald dem Giorgione, bald dem Tizian zugeschrieben wird, aber doch wohl als das Werk des Meisters von Castelfranco zu betrachten ist. Vasari hat uns die Kunde bewahrt von einem Porträt, das der erst achtzehnjährige Tizian malte. Es stellte einen Edelmann aus dem Hause Barbarigo dar, und man rühmte, wie wunderbar das Fleisch gemalt war, und die Haare so sorgfältig, daß man glaubte, sie einzeln zählen zu können. „Das Bild hätte für ein Werk Giorgiones gegolten, wenn Tizian nicht in den Schatten seinen Namen geschrieben hätte."

Für den Verlust jenes Bildes mögen uns einige Bildnisse in Tizians Jugendstil entschädigen: der sogenannte ‚Ariost' in Cobham Hall, die ‚Slavonierin' der Sammlung Crespi in Mailand, endlich das Porträtgruppenbild im Palast Pitti in Florenz, das als ‚Das Konzert' einen Weltruf besitzt. Giorgione hatte zuerst den Weg gewiesen, wie sich eine höchste seelische Ausdrucksfähigkeit dem fast unbewegten Porträt mitteilen läßt. Auch Tizian giebt seinen Bildnissen eine einfache Haltung, die das Wesen des Dargestellten in gewisser

Unbestimmtheit läßt. Dafür spricht das Auge eine wunderbare Sprache; geheimnisvoll, als sollte uns von den tiefsten Empfindungen dieser Menschen erzählt werden.

Das Porträt in Cobham Hall stellt einen Mann in den dreißiger Jahren dar, welcher den rechten Arm auf einer Brüstung ruhen läßt und den Kopf zu dem Beschauer hinwendet. Die Masse eines weichen, gefütterten Ärmels von grauvioletter Farbe liegt im Vordergrunde. Der Dargestellte gehört offenbar den vornehmen Ständen an. Mit Ariosts Zügen ist keine Ähnlichkeit zu entdecken. Die Verwandtschaft mit dem Jünglingsporträt des Giorgione in der Berliner Galerie springt in die Augen. Ebenso zeigt das weibliche Bildnis der Sammlung Crespi, eine breite und mächtige Frauengestalt in rötlich-braunem Kleid, den Einfluß Giorgiones auf Tizian. Bis in die Einzelheiten der Bildung und technischen Behandlung hinein lassen sich diese Beziehungen verfolgen. Die diskreten Lichter auf den Goldstreifen der Haube, die das schöne dunkle Haar der Frau hinten zusammenfaßt, der buntgestreifte Shawl um ihre Hüfte, der ganz leicht hingesetzt ist, das Gefältel ihrer Ärmel, die mit den Fingerspitzen auf die Brüstung gelegte Hand: all diese Einzelheiten könnten auf den einen Meister sowohl als den anderen hinweisen.

Kann es wunderbar sein, wenn das Hauptwerk unter den Jugendporträts Tizians seit dem siebenzehnten Jahrhundert bis auf die Gegenwart noch als ein Bild des Giorgione gefeiert wird, wo die Fäden so dicht hinüber und herüber gespannt sind, daß sie sich leicht verwirren mögen? Das ‚Konzert' im Palast Pitti bedeutet vielleicht die höchste Verklärung, welche die Musik und die Stimmung, die von ihr ausgeht, malerisch gefunden hat. Zwei Mönche, ihrer Tracht nach Augustiner, haben ein Duo gespielt. Die letzten Töne hallen noch im Gemach (das nicht einmal angedeutet

ist) nach. Der ältere der beiden hat seine Viola abgesetzt und legt leise die Hand auf die Schulter des anderen, der am Spinett ihn begleitet hat und die wunderbar ausdrucksvollen Hände, so wie sie den letzten Akkord gegriffen haben, auf den Tasten ruhen läßt. Nun wendet sich dieser um und blickt auf den Gefährten mit Augen, die verraten, aus wie weiter Ferne er seine Gedanken zurückrufen muß. Durchgeistigt diese mageren Züge, die umschatteten Augen, deren schimmerndes Weißes das stärkste Licht des Bildes ist (daher sie zuerst und dann immer wieder anziehen); die Backenknochen treten unter der bräunlichen Haut hervor. Der Mund verrät den empfindungsreichen Mann.

Mit diesen zwei Figuren hat der Künstler eine Gruppe geschaffen, die in dieser seelischen Verbindung ihres Gleichen nicht hat. Würde das Auge eine Lücke empfinden, wenn die linke Ecke leer geblieben wäre? Es ist wahrscheinlich, wovon sich jeder leicht überzeugen kann, denn etwas muß der Figur rechts das Gegengewicht halten. Ideell, d. h. für den Inhalt des Bildes, empfindet man die Halbfigur des Jünglings mit den frauenhaft weichen Zügen, den ein Barett mit weißen Federn und orangefarbene Jacke schmücken, als Störung. Er blickt so gleichmütig aus dem Bild heraus, als kümmerte ihn die Musik nicht. Aber man mag bedenken, daß ohne den farbigen Valeur, welchen diese Gestalt in das Bild bringt, das Werk leicht zu farblos wirken möchte. Die Tracht des am Spinett sitzenden Mannes ist farbig indifferent und beherrscht doch den Vordergrund: allerdings kommen nun mit doppelter Kraft diese Hände und dieser Kopf davon los. Durch das weiße Untergewand, das der Viola-Spieler trägt, würde das Auge allzusehr in die rechte untere Ecke gezogen werden. So lenkt nun der helle Fleck an der entgegengesetzten Seite wieder ab und bewirkt, daß die starken Lichter mehr verteilt sind. Wie es aber möglich ist, daß

trotz der Lichtmassen zu beiden Seiten der Kopf des Mannes in der Mitte — und lange Zeit dieser allein — doch die Wirkung bestimmt, ist eines der wunderbaren Rätsel höchster malerischer Begabung. Man darf die Frage aufwerfen, inwieweit der Künstler hier ein Porträtbild hat geben wollen. Die Grenze zwischen Bildnis und Genrestück (im guten Sinn des Wortes) verwischen sich hier. So sicher sind alle drei Gestalten bestimmten Modellen nachgebildet — das beweisen Zufälligkeiten, wie eine Narbe auf der Backe des älteren Geistlichen —; aber es fehlt doch durchaus an jenem bewußten Zuge in den Gesichtern, wenigstens der beiden Hauptpersonen, der nun einmal von dem Gemaltwerden untrennbar scheint. Ebenso gut wie das Bestreben, mehrere Bildnisse auf einem Werke zu vereinigen, könnte künstlerisch die Absicht vorgelegen haben, ein Bild zu malen, das die Wirkung der Musik wiedergeben sollte. Ist diese Vermutung irrig, so schuf Tizian hier einen Idealtypus des Gruppenbildnisses — der dann leider von den Nachkommenden nicht wieder erreicht worden ist!

Und nun kam die Zeit, daß beide Künstler, Giorgione und Tizian, derselben Aufgabe ihre Kräfte widmen konnten, im Wetteifer mit einander rangen und sich maßen. Unmittelbar nachdem der Fondaco de' Tedeschi, das an der Rialtobrücke gelegene Kaufhaus der Deutschen, die Zentralstelle des venezianischen und deutschen Handels, in einer Januarnacht des Jahres 1505 durch Brand zerstört worden war, hatte der Wiederaufbau begonnen und war mit großer Energie in verhältnismäßig kurzer Zeit so schnell gefördert worden, daß am 1. August 1508 die feierliche Eröffnung des neuen Hauses stattfinden konnte. Das gewaltige Gebäude sollte als einzigen Schmuck dekorative Malereien, aber weder Marmorbekleidung noch bildnerische Verzierungen erhalten. Für die Ausführung dieser bedeutenden Aufgabe wurde Gior-

gione berufen, auf den sich, wohl infolge ähnlicher dekorativer Arbeiten an Privatgebäuden in Venedig, die er bereits ausgeführt, die öffentliche Aufmerksamkeit gelenkt hatte. Wir mögen uns gern vorstellen, daß Giorgione selbst den Tizian, in dem er seinem eigenen Genius verwandte Gaben fand, zum Mitarbeiter heranzog. Giorgione übernahm die Ausschmückung der Hauptfassade am Gran Canale; Tizian erhielt die auf eine schmale Gasse hinausgehende Seite, die den Haupteingang des Gebäudes enthält. Die ausgedehnte Arbeit muß in ziemlich kurzer Zeitspanne vollendet worden sein. April 1507 war der Bau unter Dach gebracht; man darf voraussetzen, daß nun erst die Malereien ihren Anfang nahmen. Bei der Einweihung des Gebäudes (1. August 1508) waren die Arbeiten noch nicht vollendet: „es wird noch draußen gemalt" (Sanuto). Ende des Jahres 1508 aber war die Ausschmückung wahrscheinlich fertig gestellt, da wenigstens die Malereien Giorgiones zu dieser Zeit von einer Kommission von drei Malern nach ihrem Wert abgeschätzt wurden.

Unaufhaltsam haben Zeit und Witterung diese Fresken vernichtet, die einst das Entzücken der Venezianer gewesen sind und als Hauptsehenswürdigkeit dem Fremden gewiesen wurden; und während noch im vorigen Jahrhundert ganze Figuren sichtbar waren, deren Formen uns Stiche Zanettis übermittelt haben, kann heute nur noch „das liebevoll suchende Auge" (Burckhardts schön empfundener Ausdruck) Spuren der Einzelgestalten entdecken. Aus den Schilderungen derer, die noch die blühende Pracht dieser Dekoration geschaut, mögen wir eine ahnende Vorstellung derselben uns erwerben.

Dem Freskenschmuck im ganzen war kein bestimmtes Thema zu Grunde gelegt worden. Männliche und weibliche Figuren mit verschiedenen Attributen, zum Teil nackt, Putten in großer Zahl sah man über die Wände hin verteilt. Giorgione hatte sich von dem Schwung seines Schönheitsgefühls

hinreißen lassen und hatte eine Dekoration geschaffen, die nur den einzigen Vorzug hatte, schön zu sein. Da kamen dann die Krittler, welche Werke der Kunst mit dem Verstande erfassen wollen, und tadelten, man wüßte nicht, was das Ganze vorstellen sollte. Vasari, dem im Grunde seines Herzens solch hinreißende Zauberkunst ein Greuel war, machte sich zum Herold dieser Meinung und schrieb in seine Giorgione-Biographie: man fände dort keine Geschichten, die ihre richtige Ordnung hätten oder die Thaten einer bekannten Person der Vergangenheit oder Gegenwart darstellten. „Ich für meinen Teil habe sie nicht verstanden", fügt er weise hinzu, „und so viel ich auch herum fragte, habe ich keinen gefunden, der sie versteht." Tizian hatte durchaus denselben Ideengang verfolgt, und auch von seiner Hand gab es wunderschöne, doch undeutbare Gestalten. Nackte Frauen, dann die Figur eines Levantiners und eines jungen Venezianer Edelmanns im Kostüm der fröhlichen Genossenschaft der Calza (welche die jeunesse dorée der Lagunenstadt umfaßte und glänzende Feste veranstaltete): über dem Portal eine schöne Frau, deren jugendlichen Leib das faltige Gewand freundlich enthüllt, niedergebeugt, ein Schwert in der Hand, den linken Fuß gestützt auf ein abgeschlagenes Haupt; vor ihr ein Gepanzerter. „Wie eine Judith," meint Vasari; „ich habe nicht begreifen können, was sie eigentlich vorstellen soll; es sei denn, der Künstler habe sie als eine Germania gemeint." So sehr vermischte sich der Stilcharakter Tizians und Giorgiones, daß Vasari diese Figur dem letzteren zuschreibt. Es fehlte nicht an Schmeichlern Tizians, welche die Anekdote verbreiteten, daß man den Giorgione wegen dieser Gestalt besonders beglückwünscht hätte, und dieser dann voll Verdruß, ja verzweifelt gewesen wäre, sich von dem Schüler übertroffen zu sehen.

Uns mag der Untergang dieser Werke Tizians doppelt

schmerzen, weil sie seine einzigen dekorativen Arbeiten dieser Art gewesen sind und besonders über das weibliche Schönheitsideal, das ihn in seiner Jugend erfüllte, hätten Aufschluß geben können. Die Frauengestalten, die wir in Zanettis Stichen erblicken, sind noch dem Giorgionesken Typus nahe verwandt. Ein eher schmales, als volles Oval, regelmäßig gezeichnete Brauen, die feine, gerade Nase, ein dunkler Blick geben das Gesamtbild einer ernsten Schönheit, die des sinnlichen Anreizes fast entbehrt.

Nahe verwandt der einen (fast nackten) Frau von den Fondaco-Fresken erscheint die heilige Katharina auf dem wohl noch vor jenen Arbeiten entstandenen Bild in San Marcuola (SS. Ermagora e Fortunato, am Gran Canale). In dieser heiligen Frau begegnet man, mehr angedeutet, als bewußt ausgebildet, zuerst jener Schönheit mit den goldig schimmernden Flechten, die man doch lieber als weltliche Existenz, denn als Heilige begrüßen mag. Dann sieht man auf diesem Gemälde ein liebenswürdig gebildetes Christkind, das in der Mitte, auf einem Postament stehend, den Segen spendet, und links den ernsthaften Sankt Andreas: alle drei Figuren in ihrer Art vollendete Vertreter ihres Alters und Geschlechtes; doch vermißt man Vertiefung der Charaktere, wie die Verbindung zwischen den drei Gestalten, wofür prächtige, tiefe Farben in etwas entschädigen mögen.

* * *

Nach der Angabe Vasaris fällt in das Jahr 1508, also gleichzeitig mit den Arbeiten am Fondaco de'Tedeschi, der ‚Triumph des Glaubens', eine Folge von zehn Blättern, die nach Tizians Zeichnung von einem unbekannten Künstler, in dem Meister Jakob von Straßburg vermutet wird, in Holz geschnitten wurden. In der Geschichte des italienischen Holzschnittes ist dieses Werk um so bedeutsamer, als hier zum ersten Male einer der bekannten großen Meister für den

Zweck der Reproduktion arbeitete und einer Wandlung der Technik, die sich bereits angebahnt hatte, zum Sieg verhalf. An Stelle des Umrißschnittes trat nun die reiche Behandlung mit schraffierten Schattenpartien, die allein im Stande sein konnte, die Vorzeichnung eines auf malerische Wirkung hinstrebenden Künstlers, wie Tizian, in ihrer Eigentümlichkeit wiederzugeben.

Tizian gruppierte die Heiligen des alten und neuen Bundes um die Person Christi in einer Form, für welche die italienische Kunst zahlreiche Analogien bietet. Triumphzüge, oder besser gesagt feierliche Aufzüge spielten in der Zeit der Renaissance eine bedeutende Rolle, sodaß die Rückwirkung auf die bildende Kunst nicht wohl hätte ausbleiben können. In Mantua bewunderte man die herrlichen Schöpfungen Mantegnas, die den ‚Triumphzug Cäsars‘ darstellten. Durchaus verwandt, wie die feierliche Einholung eines siegreichen Feldherrn hat Tizian seinen ‚Triumph des Glaubens‘ behandelt. Der lange Zug wird eröffnet von Adam und Eva, die mit gefalteten Händen daherschreiten, von dem über ihnen schwebenden Engel auf den Weg gewiesen. Die Hauptvertreter des alten Testamentes schließen sich an, machtvoll bewegte Gestalten, unter denen man Moses, Noah und Abraham wegen ihrer leidenschaftlichen Gesten besonders bemerkt. Es folgen die in mannigfach schönen Stellungen schreitenden Sibyllen, hochflatternde Banner tragend, und die Propheten, denen unmittelbar die unschuldigen Kinder und Posaunen schmetternde Engel — in ihrer Mitte ein kräftiger Jüngling, der ein kolossales Kreuz trägt — sich anreihen. Über alle hinwegragend, auf dem von den Evangelistensymbolen gezogenen Wagen, dessen Räder die Kirchenväter mühselig vorwärts drehen (trägt Tizian allein oder ein Auftraggeber an dieser Geschmacklosigkeit die Schuld?), thront Christus, hoch das Scepter haltend, ganz im Profil gesehen.

Nun folgen die Apostel, herrlich männliche Charaktere, die reich differenzierte Schar der Märtyrer, Geistliche, Einsiedler, Ritter in buntem Gemisch, unter denen man besonders den lebhaft vorwärts schreitenden schönen Jüngling bemerkt; hinter der gewaltigen Gestalt des heiligen Christoph bilden die Bekenner, unter ihnen Mönche und heilige Frauen mit Palmenzweigen in Händen, den Beschluß des ‚Triumphes‘.

Ein Zug, reich an lebenswahren und edelschönen Gestalten, denen sich großzügiges Gewand natürlich umlegt, prachtvolle Männer mit wallenden Bärten, von der Art, wie wir sie aus Tintorettos Prokuratoren-Bildnissen kennen, und volle mächtige Frauengestalten. Eine lebhafte Bewegung beseelt sie alle und weckt unser Erstaunen, wenn wir bedenken, daß in den uns erhaltenen Jugendwerken Tizians bis zu dieser Zeit ruhige Haltung der Figuren vorherrscht. War es die Thätigkeit am Fondaco de'Tedeschi, die Tizians Kunst auf neue Bahnen gewiesen hatte?

Durchaus verwandt dem Stil des ‚Triumphes Christi‘ erscheinen die Arbeiten, welche Tizian in Padua ausführte. So eng schließen sich die Gestalten hier und dort an einander an, so groß wird gelegentlich die Ähnlichkeit im einzelnen, daß man die Neigung empfindet, trotz Vasaris Angabe, die Holzschnitte um mehrere Jahre hinaufzurücken und sie jenen Arbeiten in Padua näher zu bringen. Die unmittelbare Veranlassung, weshalb Tizian Venedig verließ und nach Padua ging, bleibt uns unbekannt. Möglich ist, daß die schwere Krisis, welche die Republik Venedig infolge des Krieges der Liga von Cambray durchzumachen hatte, ihn vertrieb: für künstlerische Bestrebungen waren wohl in jenen Jahren weder Interesse noch Geldmittel vorhanden. Wurden doch sogar wegen der traurigen Zeitläufte nur wenige Ehen zwischen Mitgliedern der Patrizierfamilien geschlossen, und die Hochzeiten, die etwa stattfanden, boten das in Venedig un-

gewohnte Schauspiel, daß es an Musik und glänzenden Kostümen fehlte. Wie Tizian diese schwere Zeit, die durch einen furchtbaren Ausbruch der Pest noch drückender auf der lebenslustigen Lagunenstadt lastete, überstand, wissen wir nicht. Das Jahr 1511 fand ihn in Padua, wo er in Gemeinschaft mit Domenico Campagnola an verschiedenen Plätzen thätig war: in der Scuola del Carmine, wo ein ihm zugeschriebenes Fresko, die Begegnung Joachims und Annas, seine Hand etwa nur noch in den großen Zügen der umgebenden Landschaft erkennen erläßt, im Palazzo Corner, dessen Fassadenschmuck nicht erhalten geblieben ist, und endlich in der Scuola del Santo. In diesem Saal, der eine größere Zahl von Fresken mit Scenen aus dem Leben des heiligen Antonius, zum Teil noch im Stil der Quattrocentokunst, umschließt, hat Tizian drei Gemälde ausgeführt: ‚Sankt Antonius verleiht einem Kind die Sprache, für die Unschuld seiner Mutter zu zeugen', ‚Sankt Antonius heilt den Knaben, der sich den Fuß abgehauen, weil er nach seiner Mutter gestoßen hatte' und ‚Sankt Antonius ruft eine Frau, die ihr Gatte aus Eifersucht ermordet hat, ins Leben zurück'.

Es mochte in dem Thema, das ihm vorgeschrieben war, begründet liegen: jedenfalls stellen diese Arbeiten einen Fortschritt im Sinne dramatischer Belebung dar. Am stärksten, bis an die Grenze des Häßlichen, geht Tizian in dem letztgenannten Bild vor. Hier stellt er nicht eigentlich das Wunder (nur in der Ferne der Landschaft sieht man den Mörder, der sich Antonius zu Füßen geworfen hat), sondern die That dar, die voranging. Das Weib liegt in einsamer Felsengegend am Boden; ihr Gatte steht über sie gebeugt und zückt zum zweiten Mal — denn schon färbt sich das Hemd über ihrer Brust mit Blut — den Mordstahl. Das verzerrte Gesicht des Mannes und die ganz zufällige Lage der Frau enthüllen das Dramatische des Vorgangs, der sich abspielt.

Die beiden anderen Fresken sind ihrem Inhalt entsprechend ruhiger bewegt, doch reich an erzählerischer Wahrheit und natürlich agierenden Figuren. Eine größere Zahl von Zuschauern, ihrem Alter und Stand nach mannigfach variiert, ist aufgeboten, um mit staunender Teilnahme das Wunder zu begleiten und dadurch den Vorgang als wunderbar dem Beschauer begreiflich zu machen. Man sieht an dem reichen Wechsel der Gestalten, der auch farbig reizvoll in Erscheinung tritt, wie der Künstler bemüht war, jede einzelne dem Leben getreu nachzubilden. Die schöne Gruppe anmutiger Frauen auf dem ersten der Bilder ist in wirkungsvollen Gegensatz gestellt zu der Gruppe der Jünglinge auf der anderen Seite, unter denen einer auffällt, ganz im Vordergrund: im Sprechen zu einem Gefährten gewandt, den Mantel, der ihm über die Schulter hält, mit beiden Händen fassend, eilt er lebhaft vorwärts, eine Figur, die für die Handlung ohne Bedeutung, für die ruhige Komposition als reiche Belebung garnicht zu entbehren ist. Wie die Frauen an den ‚Sibyllen‘, so hat diese Gestalt an dem schönen Märtyrerjüngling des ‚Triumphes des Glaubens‘ ihre nächste Analogie.

Auch hinsichtlich der Raumdarstellung bedeuten diese Werke gegenüber den Arbeiten, die in Venedig vorangegangen waren, einen Fortschritt. So sehr sich Tizian für die Andeutung des Terrains, auf dem sich die Vorgänge abspielen, auf das Notwendige beschränkt, so war er doch bestrebt, dieses realistisch glaubhaft zu machen. Alle drei Scenen gehen im Freien vor sich: die erste vor dem Eingang eines Palastes, die zweite in anmutiger Landschaft, die dritte in öder Berggegend. Bei geringem Aufwand der Mittel — im letzten Bild beispielsweise eine bis nahe an den oberen Bildrand ragende Felskulisse, welche dürre Stämmchen gegen den Himmel entsendet, während rechts weiter ins Land der Blick sich öffnet, wo der Mörder dem Sankt Antonius seine Bitte

vorträgt —, ist jedesmal das Gefühl großer Weite, der freien Luft, des sonnenbeschienenen, offenen Raumes erweckt. So giebt Tizian in seinen Wandbildern das, was deren letztes Ziel ist: ideale Raumerweiterung.

Am 4. Dezember 1511 quittierte Tizian der Brüderschaft, in deren Auftrag er die Fresken gemalt hatte, über vier Golddukaten, die er als Restzahlung empfing. Ein Aufenthalt in Vicenza, wo er ein ‚Urteil Salomos' in der Loggia des Stadthauses malte, schloß sich nicht, wie bisher angenommen wurde, an seine Thätigkeit in Padua an, sondern fand erst zehn Jahre später (1521) statt. Das Freskobild selbst ging zu Grunde, als Palladio seinen berühmten Umbau ausführte. Nach diesem Aufenthalt in Padua kehrte Tizian nach Venedig zurück, wohl zu Anfang oder im Laufe des Jahres 1512.

* * *

Bei seiner Heimkehr fand Tizian in den Kreisen der Künstler mannichfach veränderte Verhältnisse vor. Der ihm bis dahin am nächsten gestanden hatte, Giorgione, war aus dem Leben geschieden, ein Opfer der furchtbaren Pestseuche (September 1510). Ein anderer, der wohl gleichzeitig mit ihm in Giovanni Bellinis Atelier gewesen war und zu den größten Erwartungen berechtigte, seit er in dem Bild der ‚Herrlichkeit des San Giovanni Crisostomo' auf dem Hochaltar der dem Heiligen geweihten Kirche eines der herrlichsten Altarbilder geschaffen hatte, die Venedig bis dahin besaß, der junge und hochstrebende Sebastiano Luciani, war den Anerbietungen Agostino Chigis gefolgt und nach Rom übergesiedelt. Von seinen Ateliergenossen war nur noch einer von Bedeutung in Venedig, Jacopo Palma — meist Palma Vecchio genannt —, der offenbar früh einen eigentümlich charaktervollen Stil ausbildete, um ihn dann für den Rest seines Lebens kaum noch abzuwandeln. Er war ein Sohn

des Bergamasker Berglandes, und wenn er auch in Venedig Schönheit der Form und Anmut der Erscheinung lernte: eine gewisse massige Derbheit behielt er bei, weil sie ihm offenbar wesenseigentümlich war. Nicht sowohl dramatische Beseelung, noch auch eine tiefere geistige Verbindung seiner Gestalten erstrebt er, als die Vereinigung schöner Existenzen in ruhiger Komposition. Wunderbar klingt bei ihm die vollkommene Schönheit seiner Gestalten in einer herrlichen Landschaft aus, weit, sonnig, fruchtbar, grünendes Land mit reichen Baumgruppen bestanden und in harmonisch geschwungenen Berglinien sich nach dem Grunde zu verlierend.

Trotzdem Tizian ihm vielleicht um einige Jahre voranging (Palmas Geburtsjahr ist uns unbekannt), an Begabung ihn weit übertraf, so müssen zu einer Zeit, als seine besten Kräfte noch verborgen in ihm schlummerten, die ruhige, gelegentlich hinreißende Schönheit der Werke Palmas und ihre gesunde Berührung mit der Wirklichkeit tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben. Nach Weise des wahren Genies sammelte er auf und nahm unbekümmert von anderen an, um das Fremde zu verarbeiten und in seiner Form neu auszuprägen. In einigen Gemälden, die um diese Zeit entstanden sind, klingt es wieder wie eine Erinnerung an Palmas Bilder, aber es bleibt bei vagen Anklängen. Dieser neue Eindruck vermischt sich mit dem so lange empfundenen, tief gehenden Einfluß des Giorgione, der noch einmal übermächtig ins Leben tritt, als Tizian nun einige Bilder vollendet, an die die letzte Hand anzulegen der Tod den Gefährten verhindert hat. Eine Darstellung der Pietà wurde vielleicht nur von ihm ausgebessert; zu der ‚Schlafenden Venus‘ aber — jetzt in der Dresdener Galerie — fügte er einen Cupido hinzu, der ihr zu Füßen saß, und die Landschaft.

Am lebhaftesten fühlt man sich angesichts der ‚Anbetung des Hirten‘ (London, National-Galerie) an Palma Vecchio

erinnert. Nicht nur die vollen Formen der Madonna, wesentlich verschieden von dem Frauentypus auf den früher erwähnten Bildern, und das Verhältnis der Figuren zur Landschaft, auch die Komposition und der Realismus, der besonders in der Bildung und in dem Bewegungsmotiv des Hirten zu Tage tritt, sind palmesk. Dieser Hirt mit unedeln Zügen, der, auf den Stab gestützt, sich auf die Kniee niederläßt, indem er die andere Hand fest auf den Boden stemmt, ist sichtlich getreu nach dem Modell abgeschrieben. Ihm verwandt ist die Figur Johannis auf der ‚Taufe Christi' (Rom, Galerie des Kapitols), der hingekniet ist, sich mit der Linken aufstützt und in dieser Haltung, den Oberleib vorgereckt, die Taufe vollzieht, eine etwas edler gebildete Gestalt, als jener Hirt, doch diesem, man könnte sagen, blutsverwandt. Dieselbe Figur kehrt in den ‚Drei Lebensaltern' (London, Lord Ellesmere) wieder, auch hier in der Stellung eines Augenblicks, am Boden hingelagert: das Mädchen aber, das ihm halb im Schoß liegt, die lichte, blonde Schönheit mit den weichen Formen, ist eine tizianisch abgewandelte Frau Palmas. Als Magdalena, hingestreckt zu Christi Füßen, begegnet sie auf dem Bild des ‚Noli me tangere' von neuem (London, National-Galerie), um endlich gehoben durch die reichste Kleidung in der ‚Himmlischen und irdischen Liebe, — als die vermeintliche Verkörperung der letzteren — wieder zu erscheinen.

Damit haben wir die fünf Bilder namhaft gemacht, welche für diese Übergangszeit tizianischer Kunst, für seine palmeske Periode, in Betracht kommen. Landschaft und Figürliches klingt in ihnen unvergleichlich zusammen. Jene dient mit ihren dunkleren, volleren Tönen, um den lichten, doch warm gefärbten Gestalten den rechten Hintergrund zu geben. Gewählt erscheint fast immer jene Tageszeit, da die sinkende Sonne alle Erscheinungen

tiefer tönt. Die Landschaft aller dieser Bilder hat ihre Genesis in jener Umgebung, die Tizian für Giorgiones Venus geschaffen hat. Hier giebt ein dunkel ragender Fels, von dem ein paar Ästchen herausspriessen, klar konturiert gegen den Himmel, für den Oberleib der Göttin den Grund, und ebenso baut er sich hinter Maria auf in dem Bild der ‚Anbetung‘ (und so hatten wir ihn schon in dem dritten Bild in Padua beobachtet). Die Mitte des Bildes weitet sich und führt den Blick zu blauen Fernen (Venusbild, Anbetung, Noli me tangere); oder es ragt Gebüsch empor, einer Gestalt des Vordergrunds zur kräftig wirkenden Folie (Taufe Christi, Himmlische und irdische Liebe). Auf einem Hügel, nahe dem Bildrand, über dessen grünende Abhänge der Weg emporklettert, liegen Mauerreste, umgeben von strohgedeckten Hütten. Das Eingangsthor, das zur Burg den Weg eröffnet, steht am Rande des Hügels, und seine nach Westen gekehrte Fassade färbt sich in den Strahlen der untergehenden Sonne (fast identisch: Venus, Noli me tangere, Lebensalter, Himmlische und irdische Liebe). Ruhige, weisse Wolken ziehen am Himmel dahin, der sich gegen den tiefen Horizont gelblich färbt und mit seinem Licht die Ferne übergiesst. Hier und da ist diese mit Figuren belebt: der Hirt mit seiner Schafherde, jagende Hunde und Reiter, der Wanderer, der den Hügel hinabsteigt, und dergleichen mehr. Wenn sonst nichts, so würden die Elemente der Landschaft diese Schöpfungen Tizians eng zusammenschliessen.

Und noch stärker vereinigt sie die lyrische Stimmung, die aus allen uns entgegenklingt, und die nicht nur in den Gegenständen, noch auch allein in der Verbindung des Figürlichen mit der Landschaft liegt. Das lyrische Element liegt vorzüglich in der Auffassung des Künstlers, der die Handlung in Stimmung umzusetzen bestrebt ist. Man kann beobachten,

wie der Blick des Auges den Gestalten ihre ideelle Verbindung giebt. Auf der ‚Anbetung‘ erhebt der suchende Blick des Hirten das Christkind stärker zum Mittelpunkt des Bildes, als dessen Anordnung zwischen den Eltern und der Gestus des Joseph; und ein milder Blick Josephs ruht auf dem ersten, der dem Heiland seine Huldigung erweist. So ruht auf der ‚Taufe Christi‘ des Täufers Auge auf dem Heiland; und durch den Blick wird mit dem Namensheiligen der Stifter verbunden, der Venetianer Giovanni Ram, dessen Gestalt der Künstler dem Bilde einfügen mußte. Und wie sucht der Blick Magdalenens den Heiland, zu dessen Antlitz sie ihr Auge nicht emporzuheben wagt! Wie voller Güte blickt Christus, trotz der leise abwehrenden Geste, auf die „große Sünderin“ hernieder!

Auf den ‚Drei Lebensaltern‘ liegt das Paar, das die Blüte des Menschenlebens darstellt, Aug' in Auge heftend sich gegenüber — auf der ‚Himmlischen und irdischen Liebe‘ dringt der tiefe Blick der nackten Frau über die Entfernung hinweg, die sie scheidet, zu der weltlichen Schönheit hinüber, die sich halb abkehrt — und doch wie intensiv empfindet sie das auf ihr ruhende Auge.

In diesen Bildern gab Tizian dem künstlerischen Ausdruck, was in jenen Tagen seine Brust „ernst und zart“ bewegte. Eine so innige Verbindung zwischen Bildern heiligen und profanen Inhalts, wie wir sie hier finden, mag in der Kunstgeschichte beispiellos sein. Wie tief das lyrische Stimmungselement ihm damals im Blute steckte, kann man aus dieser Behandlung kirchlicher Stoffe ermessen, die bis an die Grenze des Zulässigen (Gestalt des Täufers) vorgeht. Aber es wird darum billig sein, den stärksten Ausdruck tizianischer Kunst in jenen Bildern zu suchen, in denen nicht Herkommen, fromme Gewöhnung und Rücksichten mancherlei Art seinem Genius Fesseln anlegten; wir suchen und finden

ihn in den zwei Werken, in denen er geben wollte, was in einer kurzen Zeit vollkommenen Glückes der Renaissancekunst auszusprechen vergönnt war: Schönheit. Sie gab er mit verschwenderischer Hand hin in den ‚Drei Lebensaltern‘ und in der „Himmlischen und irdischen Liebe‘.

Die ‚Drei Lebensalter‘ bergen einen leicht erfaßlichen Inhalt. Die Kindheit des Menschen: die Knäblein, die auf der Wiese schlummern und von Menschenlos nichts ahnen. Der Höhepunkt des Lebens: der nackte Jüngling, dem das blühende, blonde Mädchen, einen Blütenkranz im Haar, halb im Schoß liegt, und die er nun leise an sich heranzieht. Und der Lebensabend: der Greis, der im Mittelgrund sitzt, umgeben von Knochen und Totenschädeln, deren einen er sinnend betrachtet. Der Stimmung des Meisters selbst entspricht in jenem Zeitraum das Gefühl glücklicher Kraft und heiterer Lebensfreude — so macht er das blühende Menschenpaar zum eigentlichen Inhalt seines Bildes, für das sich die Natur mit ihrem ganzen Zauber geschmückt zu haben scheint. Leuchtend heben sich die beiden Gestalten von der dunkelen Baumgruppe ab, und über die Kindergestalten hinweg klettert ein Amorin. Die Mahnung an die Vergänglichkeit des Irdischen ist weit in die Ferne gerückt.

An Stimmungsgehalt kommt es jenem unvergänglichen Bild voll traumhafter Schönheit nahe, in dem Giorgione für diese Gattung von Bildern, wie das Vorbild, so reiffste Erfüllung gab, dem ‚Konzert‘ (im Louvre). Auch hier die wundersame Vereinigung herrlicher Menschen zu Lebensfreude und zur Feier der Schönheit, deren Kult dies Bild dient, wie es seit den Tagen der größten Machtentfaltung des griechischen Genius die Welt nicht wieder gesehen hatte. Reich geschmückte Männer, schimmernde Gliederpracht der Frauen, verhallende Musik und das Leben des unendlich weiten Landes: das ist das Thema, das hier angeschlagen ist, von Tizian

in den ‚Drei Lebensaltern‘ aufgenommen wird und endlich in der ‚Himmlischen und irdischen Liebe‘ den Ausdruck findet, der es zum Gemeingut aller Menschen gemacht hat.

Es ist nicht ganz hinwegzuleugnen: der Name, unter welchem dieses Bild weltbekannt ist, hat nicht wenig dazu beigetragen, ihm den weithin klingenden Ruhm zu verschaffen. In alten Tagen, als der Name noch bescheidener klang, ist es weniger bekannt gewesen, als viele andere Werke Tizians. Die früheste Erwähnung (im Jahre 1613) nennt es kurz: die ungeschmückte und die geschmückte Schönheit (Beltà disornata e Beltà ornata). Ridolfi (1648) beschreibt es mehr, als daß er es benennt, indem er sagt: „Zwei Frauen nahe einem Brunnen, in dem sich ein Kind spiegelt". Der uns bekannte Name erscheint erst spät; wahrscheinlich wird er nicht vor dem Ende des vorigen Jahrhunderts nachweisbar sein. Und diesem Zeitalter dürfte auch der Ruhm, ihn erfunden zu haben, gebühren. Wie war es doch ein so gänzliches Mißverstehen des Wesens der Renaissancekunst, in eben ihrem glücklichsten Moment und dazu in der lebensfrohesten Stadt, daß der Künstler eine schwer begreifliche Allegorie in diesem Werk, das von Freude voll ist, hätte geben wollen!

In den Inhalt des Bildes, in seine Meinung werden wir doch erst eindringen können, wenn wir wissen, wer der Besteller desselben gewesen ist — sein Wappen bemerkt man vorn am Rand der Fontäne —, und wenn wir von seinem Leben, ja mehr, von seinem Fühlen eine Vorstellung zu gewinnen vermögen. Wen dann das Bewußtsein glücklich macht, nun auch mit Worten deuten zu können, wo sich ihm immer schon der herrlichste ästhetische Genuß bot, dem werden wir seine Freude nicht neiden. Bis dahin aber möge man sich in den Anblick des Bildes versenken und seine reiche Schönheit in sich aufnehmen!

Alles beruht hier auf dem Gegensatz der zwei Frauen.

Die eine, reich geschmückt mit schimmerndem Seidenstoff, edelm Gürtel, Blumen im Haar, verblaßt doch neben der anderen, die nichts schmückt, als die Pracht ihrer Glieder, die noch goldiger schimmern neben dem warmen Rot des Gewandes, das ihr leise über den Arm hängt und sich anschmiegt an die Formen ihres Leibes. Beide Frauen sitzen am Rande einer Fontäne, die wie ein antiker Brunnen reich mit Reliefs geschmückt ist. Die eine hoch aufgerichtet, sodaß sie fast die ganze Höhe des Bildes erfüllt, in der linken Hand ein Gefäß haltend, aus dem es wie Rauch aufsteigt; sie wendet sich herüber zu jener anderen und stützt sich dabei fest auf den Brunnenrand (man vergleiche diese Frauengestalt mit der Frau am Brunnen in Giorgiones „Konzert", an der sie ihr unmittelbares Vorbild hat). Aber diese meidet den Blick, sie wendet sich ab, ja sie scheint halb von ihrem Sitz herunter zu gleiten. Inzwischen hat hinter der Fontäne ein geflügeltes Knäblein sich daran gemacht, munter mit vollem Ärmchen im Wasser herum zu fahren, daß es sprudelt und gurgelt.

Um diese Figuren her denke man sich das wunderbarste Land. Der Boden bedeckt mit Blumen und Kräutern, dicht herumwuchernd um den alten Steinbrunnen, der, leise murmelnd, unermüdlich seinen Strahl ergießt und den Boden tränkt. Ein dichtes Gebüsch, das hinter dem Knaben aufwächst, gewährt Kühlung und wehrt den Blick in die Ferne, der nun rechts und links von der Mittelgruppe mit Freuden die reiche Landschaft sucht: die Wiesen, wo ein Kaninchenpaar Gras rupft, den Hügel mit dem Dorf und der Burg, wo sich die Bewohner vor dem Thor zum müßigen Geplauder versammelt haben und dem Reiter entgegenschauen, der den Weg heraufsprengt — die lustige Jagdscene rechts mit den Reitern, dem Hund und dem Hasen, die friedlichen Gruppen des Liebespaares, wie des Hirten und der Herde, und das Dorf mit

dem Kirchlein in der Mitte, das wir über den See gewahr werden. Mischt sich nicht das Ave Maria-Läuten mit dem unermüdlichen Gemurmel des Brunnens — das einzige Geräusch, das herüberdringen mag von dem Leben der Welt, dem die zwei Frauen so fern entrückt sind? Wo in der Welt ist die Abendstimmung mit ihrem Zauber je wieder so innig und so wahr geschildert worden!

Mit verklärendem Licht übergießt dies Bild die Jugendzeit Tizians, deren vollkommenste Schöpfung es ist. Noch einmal nimmt es alle künstlerischen Reminiscenzen auf, die ihn erfüllen, und schließt mit reinem Wohlklang eine Periode des Kunstschaffens ab, die an Kraft und Großartigkeit, auch an mächtigem Ideengehalt von der unmittelbaren Folgezeit weit übertroffen, an zauberischer Anmut und reiner Stimmung nie wieder erreicht worden ist.

III.

Staatsdienst. Porträts und Idealbildnisse. Tizian und Alfons von Este.

Am 31. Mai des Jahres 1513 gelangte im Rat der Zehn das folgende Gesuch zur Verlesung:

Erlauchtester Fürst! Ausgezeichnetste Herren! Von Kindheit an habe ich, Tizian von Cadore, mich bestrebt die Kunst der Malerei zu lernen, nicht sowohl aus Habgier, als um mir ein wenig Ruhm zu erwerben .... Und obwohl ich zuvor und auch in der Gegenwart von seiner Heiligkeit dem Papst und anderen Herren nachdrücklich aufgefordert worden bin, ich sollte in ihre Dienste treten, hatte ich doch als getreuer Unterthan Eurer Erlauchtheit den Wunsch, in dieser berühmten Stadt ein Denkmal zu hinterlassen, und deshalb, wenn es derselben so gut dünkt, möchte ich im Saal des Großen Rates malen, mit Aufbietung aller meiner Kräfte, und zwar beginnen mit dem Schlachtenbild auf der Seite nach der Piazza, welches am schwierigsten ist, und das bis jetzt niemand hat in Angriff nehmen wollen. Als Lohn für das Werk würde ich einen für richtig geschätzten Preis und noch weniger nehmen. Also da ich, wie gesagt, nur Ehre einlegen und Eurer Erlauchtheit gefällig sein will, so wolle mir dieselbe auf Lebenszeit die erste frei werdende Maklerstelle am Fondaco de'Tedeschi verleihen, ohne Rücksicht auf andere Anwartschaften, unter den gleichen Bedingungen, Verpflichtungen und Freiheiten, wie Messer Giovanni Bellini (Zuan Belin), ferner zwei Gehilfenstellen, die das Salzamt zu bezahlen hat, sowie Farben, und was sonst nötig ist; so wie es vor einigen Monaten von dem Erlauchten Rat dem genannten Messer

Giovanni zugestanden wurde. Dafür verspreche Euren Herrlichkeiten, dies Werk so schnell und ausgezeichnet zu vollenden, daß dieselben damit zufrieden sein werden."

Der Rat beschloß den Antrag anzunehmen.

Die Berufung nach Rom, auf die Tizian hier anspielt, war in der That erfolgt. Auch Vasari spricht davon und nennt den Mittelsmann, der Papst Leo X. auf ihn aufmerksam gemacht hatte: Pietro Bembo, später Kardinal, der Historiker, berühmt als Raffaels Freund und auch in der Folge mit Tizian nahe bekannt. Tizian aber zog es vor daheim zu bleiben und bewarb sich nun um die Teilnahme an der bedeutendsten Aufgabe, die der Staat zu vergeben hatte.

Die Erneuerung des malerischen Schmuckes, der den Saal des Großen Rates zieren sollte, war ungefähr vierzig Jahre nach ihrem Beginn noch nicht zur Vollendung gelangt. Es fehlten die ersten fünf Wandbilder an der Seite nach der Piazza, während auf der gegenüberliegenden Wand noch ein oder zwei Bilder auszuführen waren, an denen wahrscheinlich um diese Zeit der greise Giovanni Bellini selbst und seine Schüler arbeiteten.

Tizian machte sich sofort mit zwei Gehilfen an das Werk. Die Arbeit würde guten Fortgang genommen haben, äußerte er selbst in einem spätern Gesuch, „wenn nicht die künstliche Verschlagenheit einiger gewesen wäre, die mich nicht als ihren Konkurrenten dulden wollten." Schon ein Jahr später nämlich, nachdem Tizians erstes Gesuch angenommen worden war, wurde im selben Rat der Zehn beschlossen, Tizian hätte mit seinen Ansprüchen auf die Maklerstelle bis zur Erledigung der älteren Anwartschaften zu warten (20. März 1514); das Gehalt seiner Gehilfen wurde, „um unsern Staat in diesen Zeitläuften von derartigen Ausgaben zu befreien", gestrichen. Damit war natürlich seine

Thätigkeit unterbrochen. Zu verstehen ist dieser zweite Beschluß, der den früheren annullierte, nur, wenn man annimmt, daß bei einflußreichen Magistraten von seiten derjenigen, die ihre älteren Rechte durch die Tizian gemachten Konzessionen bedroht sahen, alles aufgeboten worden war, um diese rückgängig zu machen. Wir dürfen die Gegner Tizians unter den älteren Schülern und Gehilfen Bellinis (Carpaccio) im Saal des Großen Rates suchen.

Tizian aber gab den Kampf nicht auf. Am 28. November 1514 erfolgte ein neues Gesuch: man solle ihm, falls bis zum Tod des Giovanni Bellini die ihm bewilligte Maklerstelle nicht frei würde, nach dessen Tod die seinige unter den gleichen Bedingungen übertragen, ferner seine zwei Gehilfen weiter besolden usw. Abermals wurde das Gesuch bewilligt und eine entsprechende Verfügung an die Vorsteher des Salzamts erlassen.

Dennoch gingen die Arbeiten — wir wissen nicht, aus welchem Grunde — nicht vorwärts. In den letzten Tagen des nächsten Jahres (29. und 30. Dezember 1515) wurde nach Vortrag des Vorstehers vom Salzamt, Francesco Valier, der in der Behauptung gipfelte, es sei für die Gemälde des Großen Rats-Saales soviel Geld ausgegeben worden, daß man davon den ganzen Palast vollenden und eine dreifach so große Arbeit hätte bestreiten können, der Beschluß gefaßt, die Ausgaben zu prüfen — und da ergab sich dann, daß zwei Bilder, die kaum angefangen waren, bereits die Summe von über 700 Dukaten verschlungen hatten. Es wurden sämtliche Maler ihrer Arbeit enthoben und dem Vorsteher des Salzamts die Weisung gegeben, mit tüchtigen Künstlern sich in Verbindung zu setzen, die nach Vollendung des ihnen übertragenen Bildes einen angemessenen Preis erhalten sollten.

Es ist sicher, daß Tizian hierbei seine Hand im Spiel

gehabt hat. Er reichte ein neues Gesuch ein, dieses Mal an den Dogen selbst (18. Januar 1516): er wünsche das von ihm vor zwei Jahren begonnene Bild auf seine Kosten zu vollenden, wenn man ihm einen Teil der Farben vergütete und einen der Gehilfen — den anderen übernähme er — bezahlte. Als Lohn verlangte er 400 Dukaten und die Anwartschaft auf die Maklerstelle. Seine Bedingungen wurden angenommen, doch seine Forderung auf 300 Dukaten herabgesetzt.

Am 29. November desselben Jahres trat nun der von Tizian vorgesehene Fall ein; durch den Tod Giovanni Bellinis wurde eine Maklerstelle erledigt. Wie es scheint, machte Tizian sofort seine Ansprüche geltend; aber am 5. Dezember erfolgte ein Beschluß des Rats der Zehn, daß Tizian sie erst nach Erledigung der älteren Anwartschaften haben sollte. Trotzdem trat er sofort, wie wir aus einem späteren Beschluß (24. Juni 1537) erfahren, in den Genuß der durch Giovanni Bellinis Tod erledigten Stelle ein: unter der Bedingung, daß er das Bild der Schlacht im Saal des Großen Rats zu malen gehalten sein sollte. Tizian hatte über seine Gegner den endlichen Sieg davongetragen.

Die Verleihung einer solchen Maklerstelle machte den betreffenden Künstler zum offiziellen Maler des Staates. Er hatte die Verpflichtung, das Porträt des jedesmaligen Dogen für den Palast zu malen, und ebenso wurde ihm die Ausführung der Votivbilder, auf denen die Person des Dogen zu figurieren hatte, gewöhnlich übertragen. Im übrigen sicherte diese Maklerstelle (senseria, davon das Wort Sensale) ihrem Inhaber ein gutes Einkommen ohne dienstliche Verpflichtung; denn die damit ausgestatteten Künstler haben das Amt des Sensale, der die Handelsgeschäfte zwischen den fremden und den venezianischen Kaufleuten zu vermitteln hatte, natürlich praktisch nie ausgeübt.

Einmal im Besitz der Stelle kümmerte sich Tizian wenig um die übernommene Arbeit. Erst eine sehr nachdrückliche Mahnung (11. August 1522), die von der Drohung begleitet war, es würde Rückzahlung des bereits empfangenen Geldes von ihm verlangt werden, veranlaßte ihn wieder damit zu beginnen. Da er ein Jahr danach (30. Juli 1523) Zahlung für ein Bild empfing, wird er eine Zeit lang ernsthaft thätig gewesen sein. Die Dokumente lassen leider keinen sicheren Schluß zu, welches Werk damals vollendet worden ist. Erwähnt wird — außer der ‚Schlacht von Cadore' — als Werk Tizians in dem Saal des Großen Rates jene Darstellung, wie Friedrich Barbarossa dem Papst in der Markuskirche den Fuß küßt. Vasari behauptet, sie sei von Giovanni Bellini begonnen gewesen; Sansovino, dem wir die einzige zusammenhängende Schilderung der bei dem Brand von 1577 zu Grunde gegangenen Wandbilder verdanken, sagt ausdrücklich: „es war das erste Gemälde, das er in dem Saal ausführte." Die Erinnerung an dasselbe halten allein die Beschreibungen wach.

Das Schlachtengemälde aber, zu dessen Ausführung sich Tizian bereits 1513 erboten hatte, ist erst in den Jahren 1537 und 1538 vollendet worden. In anderem Zusammenhang wird von diesem noch die Rede sein.

* * *

In derselben Zeit, als diese Intriguen spielten, hat Tizian eine reiche Thätigkeit entfaltet. Gemeinsame Stileigenschaften weisen zuerst einigen Männer-Porträts hier ihren Platz an.

Ein Vergleich mit den wenigen Einzelbildnissen, die der Jugendzeit des Meisters angehören, führt zu der Beobachtung, daß in ihnen die Hände zur wesentlichen Charakteristik der Persönlichkeit verwertet sind. Der eine Arm ist in die Hüfte gestützt, eine Hand (beide Male die linke) an den

unteren Bildrand in den Vordergrund gerückt; sie umspannt den Schwertgriff (München) oder sie greift leicht mit einem Finger in den Gürtel (Paris). Auf dem Bildnis in Hamptoncourt, welches durch van Dalens schönen Stich verbreitet ist (der es fälschlich als Porträt Boccaccios ausgiebt; gegenwärtig führt es mit gleichem Recht den Namen des Alessandro de'Medici), läßt der Dargestellte die — allein sichtbare — rechte Hand in einem Buch ruhen, das auf der Brüstung vorn liegt; dabei schweifen seine Augen ins Weite. Hier darf man wohl an den Litteraten denken. In diesem Zusammenhang wird man auch des herrlichen Porträts der Wiener Galerie zu gedenken haben, das man auf Ridolfis Autorität hin als Tizians Arzt Parma bezeichnet. Hier umfaßt die kräftige Linke den schwarzen Tuchstreifen, der über die Schulter hängt: „ein habitueller Gestus, an welchem man den gewaltigen Doktor schon von weitem kannte" (Burckhardt), und der den konzentrierten Blick der fest in die Ferne gerichteten Augen als ein kaum minder bedeutendes Charakteristikum des Mannes begleitet. Am stärksten, fast etwas aufdringlich, sprechen die Hände bei dem berühmtesten dieser Bildnisse mit, dem jugendschönen ‚l'homme au gant' (Paris, Louvre). Die Rechte, als Lichtmasse stark wirksam, macht eine deutende Geste nach derselben Seite hin, wohin sich der suchende Blick des Jünglings wendet; den Lederhandschuh, den er abgestreift, hält die linke, mit dem Handschuh bekleidete Hand, die mit unübertrefflich leichter Haltung von der Brüstung herabhängt, auf der der Arm seinen Stützpunkt findet.

Es ist die edelste Pose — wenn man angesichts dieser Bilder von Pose reden darf. Der ‚l'homme au gant' steht, als habe er in eben diesem Augenblick wie zufällig — man möchte sagen im Gespräch — diese ganz ungezwungene Stellung eingenommen; und ebenso hat die Bewegung der

Übrigen das reizvoll Momentane, das etwa zum Staatsbildnis mit seiner auf starke Wirkung berechenden Pose im stärksten Gegensatz steht. Der Betrachter dieser Bildnisse möge sich die Frage vorlegen, wieviel ein Künstler, wie van Dyck — in seinen allerbesten Arbeiten — von solchen und ähnlichen Bildnissen Tizians gelernt haben wird.

Das Gemeinsame dieser Porträts, denen man vielleicht noch das sogenannte Bildnis des Tommaso Mosti (Florenz, Pitti) anreihen mag — das dann das letzte dieser Reihe wäre (nach neuerer Inschrift der Rückseite vom Jahre 1526) — ist kurz das folgende. Höchste Einfachheit der Tracht, Anordnung und der aufgewendeten Mittel wird man bei allen beobachten. Ein schwarzes Gewand, das gelegentlich in grau oder bräunlichgrau hinüberspielt, ist in großen Falten um die Schultern gelegt und wirkt nur als Masse; auf der Brust, nahe dem Hals, ist es auseinandergenommen und läßt einen Hemdstreif offen, der das Auge von dem warmen Kolorit des Kopfes zu dem dunklen Ton der Tracht vermittelnd überleitet. Der Kontur der Gestalt setzt sich gegen einen neutralen, zwischen grau, braun und grünlich die Mitte haltenden Hintergrund ab. Die Lichtquelle ist oben links angenommen. Das Sonnenlicht überflutet das Antlitz des Dargestellten, läßt es warm heraustreten und legt die abgewandten Teile des Gesichts in weich durchleuchteten Halbschatten.

Während weibliche Porträts der gleichen Zeit nicht auf uns gekommen sind, gehört eine Reihe von Halbfigurenbildern hierher, die in ihrem Zusammenhang die Entwicklung zu einem bestimmten Idealtypus hin erkennen lassen. Das früheste derselben, die Herodias (Rom, Galerie Doria) wird noch in der vorhergehenden Periode entstanden sein, da es noch Giorgionesche Empfindungsweise verrät; doch mag die Beziehung zu jenen reiferen Werken seine

spätere Erwähnung rechtfertigen. Hier ist der Typus mädchenhaft. Indem sie das in der blassen Erstarrung edle Haupt des Täufers auf einer Schüssel in ihrem vollen Arm ruhen läßt, so daß überflutend seine Locken das warm beleuchtete Fleisch beschatten, wendet Herodias den Blick, doch ohne Mitleid. Wir könnten uns das Attribut, das sie kennzeichnet, fortdenken, wie den Kopf der Dienerin, der neben ihr erscheint; es bliebe die Gestalt eines schönen Mädchens, aus individuellen Zügen zum Idealbildnis erhoben. Das prächtige Rot des Gewandes, mit dem Streifen grauviolett über der Schulter, das langsam herabsinkende Linnen, das den Ansatz des weichen Busens enthüllt, das über die rechte Schulter fallende dunkle Haar, und die einzelne Locke, die anmutig über die linke Wange herabfällt, sind fein berechnete Mittel, die reiche Schönheit der Frau zur stärksten Wirkung zu bringen.

Der Typus des Kopfes mit der nicht zu hohen Stirn, den gleichmäßig geschwungenen Brauen, der feinen, geraden Nase, dem weich geschwungenen Mund und dem vollen Kinn, das dem Oval des Kopfes seine Vollendung giebt, begegnet, reifer und ganz erblüht, wieder in der ‚Allegorie auf die Vergänglichkeit‘ (München, Pinakothek), in dem Bildnis der ‚Frau bei der Toilette‘ (Paris, Louvre) und zur höchsten Entfaltung gelangt als ‚Flora‘ (Florenz, Uffizien). Die äußere Motivierung ist verändert; die künstlerische Absicht ist die gleiche geblieben. Man hat die Haltung des Kopfes auf allen Bildern zu vergleichen, um das frappant Gemeinsame sofort gewahr zu werden. Was macht es da für einen wesentlichen Unterschied, wie Tizian im Einzelfall die Erscheinung rechtfertigt? Von der Vergänglichkeit soll das Münchener Bild sprechen. Dazu dient ein Hohlspiegel, den die schöne Frau hält, in dem man ein Durcheinander von Münzen, Schmuck, einen Geldbeutel, und tiefer im Grund,

nur undeutlich, eine Alte am Spinnrad erkennt (dies alles ist höchst geistvoll, in dunkelbraunen und grauen Tönen, behandelt). Aber wer achtet darauf, wo sich aus dem grünen, goldig schimmernden Kleid, das einen schmalen Hemdstreifen frei läßt, die weichste Schulter und der herrliche, volle Hals herausheben?

Am natürlichsten erklärt sich die Entblößung auf dem Pariser Bild (ohne Grund jetzt ‚Alfons von Este und Laura Dianti', früher ‚la maitresse du Titien' genannt). Die schöne Frau ist bei der Toilette beschäftigt. Sie schaut in den Handspiegel, den ein Kavalier, dessen Gestalt, nur leicht vom Licht getroffen, im Schatten bleibt, ihr vorhält, während er zugleich den größeren Spiegel ihr im Rücken hält, und macht ihr goldig bräunliches Haar mit Öl geschmeidig. Ihr grünes Sammetgewand, vorn geöffnet, dehnt sich unter der weichen Fülle, die es umspannt. Aus dem breit herabfallenden Ärmel taucht der volle Arm heraus. Im warmen Licht schimmert ihr blonder Teint. Wie das leicht gefältelte Hemd locker auf dem Busen ruht und farbig den Übergang natürlich vermittelt, wird man in Worten wiederzugeben nicht vermögen.

Soll man wirklich bei dem gefeierten Florentiner Bild an die blumenspendende Göttin denken, weil die Schönheit mit der rechten Hand Rosen und Veilchen darbietet? Sie ist hier in der reizendsten Verwirrung des Gewandes dargestellt. Der kostbare blauviolette Atlas sinkt von den Schultern herab, hängt locker über die Hüfte und wird eben noch von der linken Hand festgehalten. So ist die Frau nur von dünnem Linnen bekleidet, das den Reichtum ihrer Schönheit nicht ganz zu bergen vermag. Das Goldhaar hat sich gelöst, umgiebt leuchtend Profil und Nackenlinie und spielt weich über die Schultern hin, indem es mit dem herrlichsten Körper eines zu werden scheint.

Tizian hat einmal, wie in späteren Jahren Pietro Aretino dem Giorgio Vasari mitteilte, geäußert: er habe nie ein Mädchen gesehen, ohne nicht in ihren Zügen ein Etwas von Sinnlichkeit (lascivia) zu entdecken. Wird man nun diesen Bildern Lascivität oder bewußte Sinnlichkeit zum Vorwurf machen können? Wer die feine Berechnung, mit der Tizian die ganze Pracht seiner Palette zur Verherrlichung der weiblichen Reize aufwendet, eingehend betrachtet, muß zu der Überzeugung kommen, daß dem Maler andere, als rein künstlerische Absichten völlig fern lagen. Offenbar war sein Auge in jenen Tagen trunken von dem Anblick einer Frau, ob Modell oder mehr als das, ist für uns gleichgiltig, und er ward nicht müde, sie mit kostbaren Stoffen zu schmücken, ihr Goldhaar über die Schultern zu breiten, zu beobachten, wie sie das Sonnenlicht überflutet — und dann malte er, was er sah, ohne andere Gedanken, als malerisch nachzuschaffen, was sich ihm darbot.

Eine bestimmte leichte Neigung des Kopfes nach der linken Seite hin ist geeignet, allen diesen Bildern einen verwandten Gesamteindruck zu verleihen. Bei sorgfältiger Beobachtung wird man auch eine scheinbar nebensächliche Eigentümlichkeit nicht unbeachtet lassen, die, weil sie sich vorher nicht findet, geeignet ist, diese Bilder — und einige andere mehr — in engere Gemeinschaft zu bringen. Fast überall ist die Hand mit der vollen Handfläche und den aristokratisch langen Fingern so gebildet, daß der zweite und dritte Finger von einander abgespreizt sind. Teils ist dies, wie auf dem Louvrebild, natürlich motiviert, teils scheint es (‚Allegorie‘ und ‚Flora‘) eine dem Auge des Künstlers wohlgefällige Handhaltung.

Umsomehr ist dies zu beachten, als dasselbe Motiv ganz ebenso oder in ähnlicher Weise auch sonst verwertet ist: in der ‚Verkündigung‘ der Kathedralkirche von Treviso, dem

‚Zinsgroschen‘ der Dresdener Galerie und der Halbfigur Christi in Palazzo Pitti.

Ist man so einmal aufmerksam gemacht, so mehren sich die Beziehungen. Besonders wird man sich bewußt werden, wie Verwandtschaft des Typus die Madonna des Verkündigungsbildes mit jenen idealistischen Halbfigurenbildern eng verbindet. — Maria ist hingesunken auf den Marmorboden; das Buch ist ihrer Hand entglitten, und nun legt sie wie beteuernd die Hand auf die Brust, faßt mit der anderen den Bausch ihres Mantels, verwirrt durch den Anblick, der ihr plötzlich wird. Von hinten her kommt stürmisch der Engel gelaufen, ganz vorwärts bewegt, so daß im eiligen Lauf sein Gewand zurückflattert und das rechte Bein unverhüllt heraustritt. Am Himmel entfernen sich schwere Wolken; helle Strahlen schießen hernieder und verraten die göttliche Sendung des Boten. Die seelische und körperliche Bewegtheit der beiden Gestalten hat ihr Gegengewicht in der köstlichen Ruhe der Landschaftsferne.

Wer unter dem Eindruck der stillen Lieblichkeit steht, mit der Fra Angelico und Fra Filippo Lippi dieselbe Scene ausstatteten, wird leicht an der Hast des Engels Anstoß nehmen. Immerhin mag man sich mit der tizianischen Auffassung abfinden. Als Störung aber empfindet man eine dritte Figur. Halb von dem Pfeiler, der die gewaltige, rechts angedeutete Halle abschließt, verborgen blickt ein Geistlicher dem Vorgang zu. Man wird Tizian diese Seltsamkeit nicht allzu schwer anrechnen; denn gerade mit der Verkündigungsscene ist ein Stifter kompositionell kaum zu vereinen. Fremder Wille zwang den Künstler zu einem Opfer, das ihm nicht leicht geworden sein mag. Der Stifter, ein Canonicus Broccardo Malchiostro, hatte dieses Bild für den Altar einer Kapelle der Kathedrale von Treviso bestimmt, die er dann durch Pordenone mit Fresken hat ausschmücken lassen

(1519/20). Wir dürfen aus stilistischen Gründen annehmen, daß Tizians Bild bereits mehrere Jahre vor der Vollendung der Kapelle entstand. Möglicherweise als er nach Treviso kam, um das Bild abzuliefern, wurde ihm der Auftrag, an der Fassade der am Dom gelegenen Scuola del Santissimo, deren Mitglied Malchiostro war, die Gestalt des aufrechtstehenden Christus, die Meister Andrea aus Venedig der Brüderschaft nicht zu Geschmack gemalt hatte, neu zu malen (1517). Leider ist von Tizians Christusgestalt, der wie im Triumph, mit der Siegesfahne in der Hand, gen Himmel fahrend dargestellt war, nur noch ein Schatten einstiger Schönheit erhalten.

* * *

Auf dem vollendet durchgeführten Gegensatz zwischen zwei Charakteren beruht die große Wirkung des ‚Zinsgroschens‘ (Dresdener Galerie). In den zwei Halbfiguren des Heilands und des Pharisäers, der ihn versuchen will, gab Tizian die Verkörperungen des vollkommen edeln und des niedrigbösen Menschen. Die Figur Christi füllt den Raum des Bildes fast ganz aus. Der Pharisäer naht ihm, drängt sich dicht an ihn heran (bis zur körperlichen Berührung) und will ihn mit seiner Frage überraschen. Der Heiland ist nach links gewendet; nun kehrt er sich nach dem Frager herum. Wie listig blickt ihn dieser aus etwas zusammengekniffenen Augen an! Trotzdem Christus ihn durchschaut, richtet er einen Blick voll Hoheit und Milde auf ihn. Aus den Falten des Mantels taucht seine wundervolle Hand heraus und weist auf den Kaiserkopf der Münze, die ihm jener entgegenstreckt.

Tizian hat das Gegensätzliche noch weiter ausgeführt. Zu der lichten Färbung des Heilands, dessen mildes Antlitz aus dem dunkeln Haarschmuck hervorstrahlt, bildet die bräunliche Haut des Pharisäers einen starken Kontrast; am auffälligsten dort, wo die beiden Hände fast sich zu

berühren scheinen. Deren Bildung ist geradezu typisch für vornehmes und gemeines Wesen. Wäre von dem ‚Zinsgroschen‘ nichts erhalten geblieben, als dieses eine Stück, so würde es genügen, um den Inhalt des Bildes zu rekonstruieren. Die wunderbar sorgfältige Durchführung bis in alle Einzelheiten hat zu der Anekdote die Veranlassung gegeben, daß Tizian dieses Bild gemalt habe, um sich als einen Albrecht Dürer ebenbürtigen Künstler zu erweisen. Doch wurde dadurch nur an einem hervorragenden Beispiel anerkannt, was eine allen Jugendwerken Tizians gemeinsame Eigenschaft ist. Eben diese vollendete Sorgfalt kann den Gedanken nahe legen, ob der ‚Zinsgroschen‘ nicht den früheren Werken Tizians zuzurechnen ist. Auch die stilistischen Beziehungen zu Bildern, wie der ‚Kirschen-Madonna‘ oder der ‚Santa Conversazione‘ in Dresden fordern Beachtung. Dagegen weisen das Streben nach Idealisierung individueller Züge (bei Christus) und die Handform Christi in die spätere Zeit.

Wie in der Maria der ‚Verkündigung‘ den Madonnentypus, so hatte Tizian hier das Christusideal gefunden. In der edeln Halbfigur des Palazzo Pitti wiederholt er es, den Kopf im Profil gesehen, die vornehme Hand — mit gespreizten zweiten und dritten Finger! — an den linken Arm gelegt; die Welt erfüllend, die in herrlicher Schönheit, in ruhigem Abendlicht, sich hinter ihm weitet.

Wie dieser Christustypus Tizians, den am reinsten der Heiland auf dem Bild des ‚Zinsgroschens‘ repräsentiert, von van Dyck aufgenommen wurde und bis auf den heutigen Tag immer von neuem Geltung und Nachahmung gefunden hat, mag hier nur angedeutet sein. —

Im sechzehnten Jahrhundert gehörte der ‚Zinsgroschen‘ den Herzögen von Ferrara. Das Bild hing in einem Zimmer des Kastells und wäre, wenn Vasari die Wahrheit berichtet,

— was nicht recht glaubhaft scheint — auf einer Schrankthür gemalt gewesen. Herzog Alfons I. hatte das Werk erworben, und da dieser Fürst auf seinen Goldmünzen als Legende das Bibelwort führte, das dem ‚Zinsgroschen‘ zu Grunde liegt: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist“, darf man ohne allzu große Kühnheit vermuten, daß Tizian das Bild für ihn gemalt hat. Damit waren Beziehungen geknüpft, die den Meister durch zwanzig Jahre mit dem Hof von Ferrara verbanden.

Alfons I. stammte aus einem Fürstenhause, dem Liebe zur Kunst und Förderung derselben ebenso selbstverständlich waren, wie Kriegführen oder auf die Jagd Gehen. Aufs eifrigste bemüht, von den großen Meistern jener reichen Zeit Werke zu erhalten, hatte er bei Raphael und Michelangelo wenig Erfolg gehabt. Um so eifriger suchte er sich die Kunst Tizians dienstbar zu machen.

Es entspann sich ein ziemlich lebhafter Briefwechsel hin und her. Am meisten erfahren wir aus der Korrespondenz des Herzogs mit seinem Bevollmächtigten in Venedig, Jacopo Thebaldi. Der Herzog war offenbar froh, in Tizian einen Mann gefunden zu haben, dem er allerhand Aufträge erteilen konnte. Bald muß der Maler nach Murano fahren, um für ihn in einer der berühmten Werkstätten der Insel Krystallgefäße zu bestellen; dann wieder braucht der Herzog einen Vergolder für den Rahmen des Bildes, das Tizian ihm gemalt hat, ein anderes Mal einen in der Kunst der Majolika-Malerei erfahrenen Mann, der ihm für seine Apotheke Gefäße herstellen soll (1520). Einmal langt ein Brief des Herzogs an: Tizian soll getreu nach der Natur „ein Tier genannt Gazelle“ malen, welches sich im Hause des Giovanni Cornaro befindet, „auf Leinwand in ganzer Figur, mit Aufbietung all' seiner Sorgfalt.“ Wie nun Thebaldi und der Maler hingehen, — so berichtet der erstere — erfahren sie, die

Gazelle sei gestorben. Sie fragen nach dem Fell des Tieres. Doch man war ja in Venedig: das tote Tier war in den Kanal gewandert. Der Herr Cornaro war aber bereit, ihnen ein Konterfei einer Gazelle zu zeigen, allerdings klein, das sich auf einem Bild des Giovanni Bellini in seinem Besitz befand. Danach versprach Tizian die Gazelle in natürlicher Größe für den Herzog zu malen.

Wiederholt ist Tizian in diesen Jahren nach Ferrara gereist. Zum ersten Male weilte er dort vom 13. Februar bis 22. März 1516 und wurde mit seinen zwei Gehilfen im Kastell einquartiert, wie er auch von der herzoglichen Kammer Speisen und Wein erhielt. Dann erscheint er im Oktober 1519 wieder und auch später zu wiederholten Malen. Die Reise von Venedig nach Ferrara war nicht mit Schwierigkeiten verknüpft; erst ging es zu Schiff bis Francolino, dann zu Wagen nach Ferrara. Aber Tizian war nicht immer willfährig auf jeden Wink des Herzogs seine Arbeiten daheim liegen zu lassen und zu ihm zu eilen, trotzdem es wohl vorkam, daß ihm der Gesandte Thebaldi ein Boot an einem bestimmten Tage vors Haus sandte, das ihn bis zum Hafenplatz von Ferrara bringen sollte. Gelegentlich brauchte Alfons auch besondere Lockmittel. So Ende 1521, wo er Tizian wissen ließ, er würde sicher nach Rom reisen, sobald ein neuer Papst gewählt wäre (es war unmittelbar nach Leos X. Tod), um diesem zu huldigen; wenn Tizian bei der Abreise in Ferrara anwesend wäre, so würde er ihn mitnehmen. Ja, fügt er hinzu, „wir würden es sehr gern sehen, wenn er mit uns kommt.“

Trotz aller Bemühungen des Herzogs und der eifrigen Vorstellungen, an denen Thebaldi es nicht fehlen ließ, zogen sich die Arbeiten für Ferrara sehr in die Länge. Auf neue Mahnungen folgten neue Ausflüchte. Da verlor der Herzog denn mehr als einmal die Geduld und schrieb scharfen Tones

an Thebaldi und drohte Tizian, er würde es mit ihm zu thun bekommen u. dgl. m. Aber die Drohungen nützten so wenig wie die Versprechungen, und es war mehr eine Vertröstung, wenn Thebaldi seinem Herrn einmal meldete, Tizian hätte drei oder vier Mal wiederholt, er würde vom Herrgott selber keine Aufträge annehmen, bevor er nicht das Bild (für Alfons) vollendet hätte. Andere Arbeiten drängten nicht weniger und erforderten das Aufgebot aller seiner Kräfte.

Nur wenige der Bilder, die Tizian für Alfons ausführte, sind auf uns gelangt; von anderen hören wir nur aus Briefen. Untergegangen ist das vielbewunderte Bild, auf dem Tizian die Gestalt seines fürstlichen Gönners wiedergegeben hatte. Herzog Alfons stand damals in den vierziger Jahren; schon waren Haar und Bart leicht ergraut. Seinem kühnen Gesicht gab die charakteristische, etwas nach unten gezogene Hakennase bestimmte Prägung. Tizian malte den Herzog, wie die Zeitgenossen ihn schilderten: „gebräunt, mit lebhaften Augen; streng und furchtbar anzuschauen." Er war dargestellt in halber Figur, die rechte Hand gestützt auf ein mächtiges Geschütz (war er doch als Geschützgießer berühmt in Italien, und noch sind uns die Namen seiner gewaltigen Kanonen bekannt); die Linke griff ans Schwert. Von der unmittelbaren Gewalt des Eindrucks zeugen die bewundernden Lobsprüche, die dem Bild gezollt wurden, darunter von keinem Geringeren als Michelangelo, der im Jahre 1529, auf der Flucht nach Venedig Ferrara berührend, auf des Herzogs Einladung die Kunstschätze im Kastell besichtigte. Vier Jahre später auf Wunsch des allmächtigen Sekretärs Karls V., Cobos, dem Tizian von dem Bilde gesprochen hatte, nach Bologna gesandt, gefiel es dem Kaiser so sehr, daß er es in seinem Zimmer aufhängen ließ. Dann ist es wohl nach Spanien gewandert und ist dort verschollen. Für den Nachfolger seines Gönners, Ercole II., hat Tizian

später eine Wiederholung ausgeführt, die sich nur durch die Insignien des Ordens vom heiligen Michael, die Alfons trug, von dem Original unterschied: sie gliche diesem, wie ein Wassertropfen dem anderen, schrieb Thebaldi 1536. Aber auch dieses Werk ist nur in einer Kopie auf uns gekommen (Florenz, Pitti).

Während auch das Bild, welches die Züge der Lucrezia Borgia wiedergab, verloren ging, ist jenes gefeierte Bildnis ihrer Nachfolgerin an der Seite des Herzogs, der Laura Dianti, (nach Justis Ausführungen) in dem durch den Stich Ägidius Sadelers verbreiteten Abbild einer stolzen und prächtig geschmückten Frau, welche die Linke auf der Schulter eines Mohrenknaben ruhen läßt, in mehreren Kopien erhalten. Ein Porträt Ercoles II., welches mit dem Bild Alfonsens zusammen nach Spanien gekommen war, hat man neuerdings mit dem bis zur Gegenwart (aber mit Unrecht) als ‚Alfons von Ferrara' bezeichneten Bild des Prado in Verbindung gebracht, von dem noch zu sprechen sein wird. —

In einem Briefe des Jahres 1517 erwähnt Tizian ein ‚bagno', das ihm der Herzog zu malen aufgetragen hatte. Man darf hier an ein Bild denken, das nach der koloristischen Haltung und der Formauffassung wohl in diese Zeit passen kann, an die ‚Venus mit der Muschel' (London, Bridgewater House). Eine voll erblühte Gestalt, im blauen Wasser, das ihre Kniee umspült; mit den Händen trocknet sie ihr langes Haar. Als einzige Bezeichnung, daß der Beschauer hier mehr sehen soll, als das reizvollste Genremotiv, dient eine langsam auf dem Meer treibende Muschel. Es ist ein vollendet schöner Akt. Tizian hat die größte Zartheit des Pinsels aufgeboten, um den lichten Leib weich von Himmel und Wasser sich abheben zu lassen. Und aus welchen Augen blickt die Frau uns an! Die Schönheit dieses Blickes mag rechtfertigen, daß ihr zur Göttin die Hoheit und das Unbewußte fehlen.

Ein günstiges Schicksal hat uns die Bilder bewahrt, um derenwillen sich so oft des Herzogs Zorn geregt hatte. In dem Kastell von Ferrara, das so düster wie eine Festung, umgeben von Wassergräben, daliegt, gab es mehrere Zimmer, die Alabasterzimmer genannt wegen der reichen Marmorornamente, mit denen Alfonso Lombardis Hand die Wände geziert hatte. Für das erste derselben hatte Alfons I. die besten Meister arbeiten lassen, die er für seinen Dienst zu gewinnen vermochte. Der Eintretende sah links vom Eingang Tizians ‚Bacchus und Ariadne', daneben sein ‚Bacchanal', dem das ‚Bacchanal' von Giovanni Bellini sich anreihte. Dem Eingang gegenüber hing das ‚Venusfest' von Tizian und ein mythologisches Bild von Dosso Dossi, wohl jenes ‚Bacchanal', von dem Vasari sagt, es genügte allein, um seinem Urheber den Namen eines trefflichen Meisters zu sichern. Der ‚Triumphzug des Bacchus und der Ariadne' des Garofolo, der aus der Estensischen Sammlung in die Dresdener Galerie gelangt ist, sowie der ‚Triumph des Bacchus' von Pellegrino da San Daniele werden gleichfalls denselben Raum geschmückt haben.

Man begreift die Absicht des fürstlichen Bestellers. Von den schimmernden Wänden sollte ihm überall helle Lebensfreude entgegenleuchten. Denn er war den Genüssen, die das Leben bietet, nicht abhold. Wenn der greise Giovanni Bellini zuerst einen Auftrag für eines dieser Bilder erhielt, so mag dies am besten sein weit klingender Meisterruhm erklären. Für einen Künstler, der bis zum höchsten Greisenalter hauptsächlich heilige Gegenstände behandelt hatte, fand er sich trefflich mit dem ihm innerlich fremden Stoff ab. In heiterer Landschaft sind Götter und Halbgötter beim Trunk vereint und genießen hingelagert die Früchte der Erde, heiter zu den Scherzen der Übermütigsten lachend. Vasari berichtet, Tizian habe das Bild vollendet, und seine

[illegible] schöner. Das
[illegible] Gesanges von
[illegible] Geduld be-
[illegible] Besuch
[illegible] Kirche.

[illegible] dem
[illegible] das
[illegible] Schiff, dem
[illegible] genommen, wurde
[illegible]
[illegible] Erinnerung
[illegible] man
[illegible] dem
[illegible] „segne ihm
[illegible] ihm ein
[illegible]

[illegible]
[illegible] be-
[illegible] des hoch-
[illegible] ihre
[illegible] den Frauen-
[illegible] Hirtenmädchen
[illegible] mit
[illegible] Heiligkeit,
[illegible] Sie
[illegible] das bunteste
[illegible] Flügel-
[illegible] Kirche
[illegible] haben,
[illegible] sie
[illegible] den anderen;
[illegible] das Ohr;
[illegible] dem Haien,

der ängstlich strebt ihren kräftigen Händchen zu entwischen. Dort umarmt sich ein Paar, und wieder einer schleppt mühsam auf dem Rücken den Korb mit Äpfeln heran, als Gabe für die Göttin. In einem Ringelreihen in der Ferne klingt die Kinderlust aus. Das vielfältige Jubeln aus so viel Kehlen dringt empor zu den dichten Bäumen, klingt wieder an den Hügeln und erfüllt das weite Wiesenland.

Wunderbar glücklich traf der Tizian von außen zugetragene Stoff mit dem zusammen, was ihn damals künstlerisch beschäftigte. In der ‚Assunta' hatte er zuerst Kindergestalten in größerer Zahl gemalt und sich an dem Reiz des unentwickelten Körpers und dessen unbewußten Sichbewegen begeistert. Hier war er nun frei, ja durch den Stoff ergab es sich als Aufgabe, daß er Kinder in lebhaftester Bewegung darstellen konnte. Während schon der primitiven Kunst die Wiedergabe männlichen Ernstes gelingen mag, ist es der gereiften Kunstentwickelung vorbehalten, die schalkhafte Lieblichkeit des Kindes zur Darstellung zu bringen. Fast gleichzeitig hat Italien das Emporblühen der drei Meister gesehen, die nicht ihr Geringstes in dieser Aufgabe gefunden haben, Raphael, Tizian und Correggio. Wie jeder von diesen die Aufgabe so ganz verschieden anfaßt, und wie ihr gemeinsames Wirken erst die vollkommene Lösung nach allen Seiten hin bedeutet, dessen wird man sich leicht aus der Erinnerung bewußt sein.

Noch lautere Fröhlichkeit bewegt das ‚Bacchanal'. Die feurige Gabe des Gottes hat alle Fesseln gelöst. Die bräunlichen Männer und die üppigschönen Weiber geben sich dem Genuß hin. „Chi boist et ne reboit ne çais qua boir soit", liest man auf einer Notenrolle, die vorn am Boden liegt. So reckt denn die dunkeläugige Schöne die Schale empor, in die der Mundschenk Wein schüttet; ein anderer erhebt das halbgefüllte Krystallgefäß hoch; dort

trinkt ein feister Schlemmer aus dickbauchigem Krug, und ein anderer sammelt das Naß, das einer Quelle gleich am Boden fließt. Hier wieder tanzen Mann und Weib mit einander, daß die Gewänder flattern, während vorn im Vordergrund eine Schöne, des süßen Weines voll, in Schlaf gesunken ist, in völliger Nacktheit. Ein Knabe neben ihr aber hebt sein Hemdchen und thut dasselbe, was Rubens auf seinem ‚Trunkenen Silen' (Berlin) ein Bacchantenknäblein thun läßt.

Herrliche Farben beleben das Bild und setzen den lautesten Übermut erst in die rechte Wirkung. Die heiße Glut des Sommertags liegt über der Landschaft; der Himmel blaut tief und bezieht sich langsam mit weißen Wolken. Gegen diesen Grund setzen sich Köpfe, ein hochgereckter Arm, eine einzelne Gestalt dunkel ab. Der Gegensatz der braunen Männerleiber und der schimmernden Frauen wird durch die weißen und farbigen Gewänder vermittelt. Die linke Hälfte des Bildes ist von einer Baumgruppe überschattet; der Leib der schlafenden Nymphe, das tanzende Paar schimmern im hellen Licht.

Das letzte Bild, das Tizian für diesen Cyklus anfertigte, wurde im Januar 1523 nach Ferrara gebracht und vom Künstler selbst an Ort und Stelle beendet. Durch Geschlossenheit der Komposition überragt der ‚Bacchus und Ariadne' (London, National-Galerie) die beiden anderen; an stürmischer Bewegung und farbigem Wohlklang steht es ihnen nicht nach. Die von Jason verlassene Ariadne ist aufgescheucht durch das laute Getümmel des Bacchantenzuges, der aus dem Walde plötzlich hervorbricht. Ein wirres Durcheinander: Männer, Weiber, Kinder. Becken und Tamburin klingen; der bocksfüßige Satyr schwingt den Fuß eines in Stücke gerissenen Tieres, dessen Kopf ein Satyrknäblein laut singend am Strick hinter sich zerrt. Schlangenumwunden, in Extase,

stürmt ein nackter Mann daher, und im Hintergrund beschließen der dicke Silen, der sich nur noch mit Mühe auf dem Esel aufrecht erhält, und ein Mann, der schwer an einem Weinfaß schleppt, den Zug. Ariadne flüchtet nach dem Strand hin: im Vorwärtseilen aber wendet sie sich um. Da hat der goldne Wagen, von Panthern gezogen, dicht hinter ihr Halt gemacht, und mit einem Satz schwingt sich der jugendschöne Gott, dem die laute Schar folgt, herunter auf den Boden, der Flüchtigen nach. Hoch in die Luft flattert sein tiefrotes Gewand. Seine Bewegung ist noch stärker als das Schreiten, Springen und Toben seiner Horde, und wie er alle überragt, ist er auch der einzige, dessen Gestalt fast ganz gegen den weiten Grund der Küste und den Himmel sich absetzt. Ihn trifft das warme Sonnenlicht am stärksten, während die lebhafte Gruppe seiner Begleiter von den belichteten Schatten der Bäume gestreift wird.

Hier ist eine Neuschöpfung antiker Sage, die der Dichter überliefert, gegeben. Catulls Verse liegen dem Bild zu Grunde, und einzelne Details sind für die Gestalten ihnen entnommen. Aber so wenig, wie im ‚Venusfest', wird der Unbefangene den Zwang merken, den Tizian seinem Genius auferlegen mußte — eben weil er ihn nicht als solchen empfand.

In kaum zehn Jahren hatte der Künstler einen völligen inneren Wechsel durchlebt. Verhaltene Stimmung charakterisiert jene erste Periode, als deren Erfüllung man die ‚Drei Lebensalter' und die ‚Himmlische und irdische Liebe' anzusehen hat — und nun gab er stürmende, jauchzende Äußerungen des Lebens, gab er an Stelle der ruhigen Stunde, wo die Sonne scheidet, die Glut des Tages, gab er jubelnden Ausdruck der Freude an vollentwickelter Schönheit und am Genuß des Lebens.

IV.

Die großen Altarbilder.

Kaum waren die Beziehungen zum Herzog von Ferrara angeknüpft und die ersten Aufträge von diesem übernommen, als von anderen Seiten des Meisters Dienste dringend in Anspruch genommen werden. Ein (Altar-?) Bild, das den Erzengel Michael, begleitet von den Heiligen Georg und Theodor, darstellte, entstand im Auftrage der venezianischen Signorie, und sollte im Mai 1517 mit wertvollen Kostbarkeiten in Gold und Teppichen als Geschenk an Lautrec, den in Mailand weilenden General des französischen Königs, gesandt werden. „Es wurde nicht gutgeheißen, es abzusenden,“ berichtet Sanuto. Der Verbleib des Bildes ist völlig ungewiß.

Und nun trat der Meister endlich an eine Aufgabe größten Stiles heran. Der Hochaltar der Kirche Sta. Maria Gloriosa de' Frari entbehrte noch des bildlichen Schmuckes. Der Guardian des Klosters hatte bereits 1516 auf seine Kosten den gewaltigen Marmorrahmen herstellen lassen, bestimmt ein Bild aufzunehmen, wie es der Bedeutung der Kirche und deren Dimensionen entsprach. Innerhalb zweier Jahre wurde dieses Bild, die ‚Assunta‘, von Tizian vollendet.

Die Scene, wie Maria gen Himmel fährt und die Apostel sich um den leeren Sarkophag drängen, war bis dahin in der venezianischen Malerei nicht dargestellt worden. Tizian war frei von jeder Fessel der Tradition. Mehr noch bedeutete es für ihn, daß an Stelle eines Gegenstandes, der

gemessene Ruhe erforderte, — wie es sonst bei den Altarbildern der Fall war — eine dramatisch zu beseelende Aktion trat. Von Anfang an konnte Tizian alles schaffen, nicht zuletzt die Charaktere der Apostel, ja der göttlichen Frau selbst, zu deren Ehren das Bild bestimmt war.

Wie er die schwierige Aufgabe löste, ist allbekannt. Doch wird, wer heute in der Akademie Tizians ‚Assunta' betrachtet — und es pflegt einer der ersten großen Eindrücke zu sein, der den vom Norden Kommenden in Venedig erwartet —, sich immer sagen müssen, daß man an gegenwärtiger Stelle dem Bild nicht ganz gerecht zu werden vermag. In Gedanken muß man sich Tizians Original auf den Hochaltar der Frarikirche zurückversetzen, an die Stelle der Kopie, die nun diesen Platz einnimmt.

Wenn man aus größerer Entfernung, in dem halben Dämmerlicht der Kirche, sich dem Bild gegenübersah, dann unterschied man zuerst wohl nur die Hauptgestalt, Maria, diese übergewaltige Frau, mit dem freudig aufwärtsstrebenden Blick, umrauscht von dem tiefroten Gewand und dem wallenden blauen Mantel, schwebend im Meer von goldenem Licht. Dann wurde man vielleicht gewahr, wie Wolken sie tragen, die sich erfüllen und lebendig werden in der Gestalt ungezählter Engelknaben. Die Wolkenmasse aber warf einen tiefen Schatten auf die Erde, und dort unterschied man nur empor sich streckende Arme, hier eine gewaltige Gestalt, vom Rücken gesehen, oder einen in Verehrung sich nach oben richtenden Kopf.

Gegenwärtig trifft das Oberlicht das Bild gleichmäßig in allen seinen Teilen, nimmt ihm etwas von dem überirdischen Eindruck und kämpft an gegen die Dämmerung, die nach Tizians Absicht die irdischen Gestalten zurücktreten lassen sollte. Diese hat man unmittelbar, aus nächster Nähe, vor sich und fühlt sich durch ihre übergewaltige

Bildung bedrückt. Erst die ruhige Betrachtung umfaßt die innere Größe der Gestalten, ihre leidenschaftliche Bewegung und das harmonische Zusammenklingen so unendlich verschiedener Motive. Die Apostel sehen das Wunder sich vollziehen, sie begreifen es, sie folgen ihm mit den Händen. Alle Möglichkeiten erschöpft Tizian in dieser Gruppe, in deren Mitte besonders der Jüngling auffällt, mehr links, der mächtig bewegt die Hand auf die Brust legt, und dem der vom Rücken gesehene, am stärksten in den Vordergrund gerückte Apostel, dessen ganzer Körper die Aufwärtsbewegung mitzumachen scheint, den Widerpart hält.

So dicht schwebt die Wolke über der Apostelgruppe, daß die ausgestreckte Hand des Vordersten sie fast berührt. Hier setzt sich nun die lautlose Erregung um in hellstimmiges Jubilieren. Die Engelknaben sind in der Wolke herniedergestiegen und umgeben im Halbrund die schwebende Mariengestalt. Einige tragen, andere musizieren; sie zeigen einander die Gottesmutter, sie beten sie an: alle Abstufungen kindlicher Empfindung, wie alle Phasen kindlichen Alters wird man gewahr. Selbst an leichtem Scherz fehlt es nicht; schon haben sich einige unter dem flatternden Mantelzipfel der Maria versteckt. Welch' ein Unterschied zwischen dieser heiteren Schar und den ernsthaft-liebenswürdigen Engelkindern, die zu Füßen der thronenden Gottesmutter ihre Instrumente tönen lassen, auf den Altarbildern Bellinis, Carpaccios, Cimas. Man sehe sich im Saal der Assunta um — und man vergleiche! Eine neue Welt der Anschauung war entdeckt.

Vom Himmel herab schwebt mit ausgebreiteten Armen Gottvater. Der Engelkranz, der ihn umgiebt, verliert sich im hellen Licht. Neben ihm hält eine mächtige Engelgestalt den Reif, der das Haupt der Maria krönen soll.

Wie die Gestalt der Madonna die Komposition beherrscht,

so giebt auch das Rot ihres Gewandes die Grundnote ab für das Bild. In allen möglichen Varianten abgestimmt kehrt es wieder, im Kleid des Gottvaters — neben dem dann der Engel in tiefem Grün —, und in den Gewändern der beiden am meisten hervortretenden Apostelgestalten.

Angesichts eines solchen Bildes, das vollständig und in jeder Rücksicht neu ist, mag man sich die Frage vorlegen, wie es auf die Zeitgenossen Tizians gewirkt hat, und wird ein Gefühl des Bedauerns darüber nicht unterdrücken können, daß nur wie aus weiter Ferne undeutliche Laute zu uns herüberdringen. Ridolfi überliefert die Anekdote, der Besteller des Bildes, Padre Germano, habe Tizian in den Ohren gelegen, daß er den Maßstab der Apostelfiguren zu groß genommen habe, und sei erst von Verständigen belehrt worden, dies sei nötig mit Rücksicht auf den gewaltigen Raum. An solchen, die, durch das Neue abgestoßen, predigten, mit der großen Kunst der Alten sei es nun vorbei, wird es nicht gefehlt haben. Das wichtigste Zeugnis von dem Eindruck ist für uns die kurze Notiz in den Diarien Sanutos, weil schon die Thatsache, daß dieser Staatsmann die Nachricht der Aufzeichnung wert erachtete, uns die lebhafte Bewegung in Venedig wieder erweckt. Sanuto schreibt unter dem 20. Mai 1518: „Tag des heiligen Bernardin. Und gestern wurde die Tafel des Hauptaltars in der Minoritenkirche Santa Maria, gemalt von Tizian, aufgerichtet.“ An diesem Tage, der dem Fest des Sankt Bernardin voraufging, wurde die ältere Kunst zu Grabe getragen. Indem Tizian sich selber fand, ließ er die Leistungen seiner Vorgänger zurück.

Von den Altarbildern, welche nun in kurzen Zeitabständen folgten, sind mehrere durch die Komposition und innere Verwandtschaft zu einander in nahe Beziehung gebracht. Das für die Kirche San Francesco in Ancona von Luigi von Ragusa gestiftete Altarbild, das jetzt in die Kirche San Do-

menico überführt ist, nach der Inschrift vom Jahre 1520, zeigt zum ersten Male die Madonna auf dichter Wolkenschicht thronend. Das lebhaft bewegte Kind hält sie auf ihrem Schoß und beugt sich milde zur Erde nieder, umspielt von Engelkindern, deren zwei ihr Kränze darbieten. Gelbes Licht umfließt ihre Gestalt, und grellweiß schwimmen die Wolken zu ihren Füßen. Der himmlischen Erscheinung teilhaftig werden Franciscus und der Bischof Blasius. Sie halten sich rechts und links, sodaß die Mitte leer bleibt zu weitem Ausblick über die Ebene, aus welcher in der Ferne ein Kirchturm aufragt. Sankt Blasius weist mit stürmischer Geste, die seinen ganzen Körper erschüttert, den knieenden Stifter himmelan, dessen Kopf mit den tief umschatteten Augen, aus denen das Weiße hell hervortritt, ebenso wie seine wunderbar lebendigen Hände leicht die Erinnerung an den Augustiner des ‚Konzertes' erwecken werden. Strenger komponiert, als die Mehrzahl der tizianischen Bilder — das Ganze fast genau als Pyramide gebaut, in deren Spitze die Madonnengestalt sich hineinfügt — weniger reich in der Färbung, wie diese, wird es doch als das früheste unter den Altarbildern, das auf neue koloristische Absichten des Meisters schließen läßt, seine Beachtung fordern. Wechselnde Belichtung ruft reizvolle Effekte hervor: so wird der Oberkörper des einen Engelknaben hell vom Licht getroffen, während der Körper sonst im Schatten bleibt. Das Gewand der Maria zeigt nicht mehr die üblichen Nüancen von Rot und Blau; vielmehr sind ein braunes Rot und tiefes Blau kombiniert.

Durch vielfache Verwandtschaft mit diesem Werk ist jenes Madonnenbild verknüpft, das 1523, wie überliefert wird, auf dem Hauptaltar der kleinen Kirche San Nicolò dei Frari in Venedig aufgestellt wurde. Auch heute noch, in einer grausamen Verstümmelung — das oben abschließende Halbrund,

das gar nicht zu entbehren ist, wurde abgeschnitten — überwältigt es durch den Zauber seines Kolorits, wie die reiche Beseelung so mannigfach verschiedener Charaktere und behauptet in der vatikanischen Galerie den Ruhm venezianischer Malerei.

Auf weißer Wolkenschicht ist die Madonna herniedergeschwebt, begleitet von zwei Engelein mit Kränzen in den Händen. Das Kind ruht ihr zappelnd im Schoß. Zu ihren Häupten gehen von der (jetzt verschwundenen) Taube leuchtende Strahlen aus. Der milde Blick Mariens sucht die sechs Heiligen, die sich vor dem Halbrund einer verfallenen Mauer gruppieren. Mehr im Hintergrund die zwei Hauptheiligen des Franciskanerordens, Franciscus und Antonius. Ganz vorn als dominierende Gestalt der heilige Bischof, dem die Kirche geweiht war, im vollen Ornat, ein weißbärtiger Greis voll Lebenskraft, aufschauend vom Buch, in das Petrus mit einblickt. Ganz links im Profil Katharina — ganz rechts, isoliert von den anderen und der einzige, der sich aus dem Bild heraus zum Beschauer wendet, Sebastian.

In wunderbar reicher Abstufung ist hier das Kolorit behandelt. Der Leib Sebastians, dessen frauenhaft anmutiger Kopf beschattet ist, leuchtet in warmgoldigem Ton auf neben den dunkeln Kutten; diese wieder leiten zu dem gelben Mantel des Petrus, und dem reichen Brokat des Bischofs über — es ist ein Auf- und Abwogen der Farben gegen den Grund des bräunlichen Gemäuers. Über der Gruppe schwebt die weiße Wolke mit den lichten Körpern der Kinder; hoch oben die goldigen Strahlen.

Ein Holzschnitt von Niccolo Boldrini, dessen Vorzeichnung von Tizian selbst herrühren soll, giebt die Gruppe der sechs Heiligen wieder. Abgesehen von kleineren Varianten beobachtet man den bedeutsamen Unterschied, daß Sebastian hier zu den übrigen Heiligen gewendet ist und sein Antlitz zu Maria emporrichtet. Erscheint einerseits die Gruppierung

unten geschlossener, so fehlt wieder die lichte Ausstrahlung, die jetzt von dieser ganz nach vorn gerückten Gestalt ausgeht. Wie bei ihr jede Betrachtung anfangen wird, zu ihr wieder zurückkehrt, so hat sie auch stets das besondere Interesse der Beschauer geweckt. Pordenone, so überliefert Dolce, rief, als er dieser Figur ansichtig wurde: „Ich glaube, daß bei diesem nackten Körper Tizian, anstatt der Farben, Fleisch verwendet habe.“ Etwas gewunden klingt freilich Vasaris Lob: „Der Sebastian ist nach dem Leben gemalt und ohne den Versuch, die Beine und den Torso in veredelter Schönheit zu bilden, sondern ganz so, wie er es am Modell sah; die Figur scheint zu leben (stampato dal vivo), so groß ist die Realität des Fleisches; aber, fügt er hinzu, bei alledem gilt sie für schön (ma con tutto ciò è tenuto bello).“ Wie war dem Aretiner im Grunde doch Tizians künstlerisches Wesen verschlossen, daß er leisen Tadel erhob, wo sich Tizians beste Seiten offenbarten! Wen gab es in Italien, der einen jugendlichen Menschenleib in der vollen Pracht und Lebenswahrheit, mit derselben künstlerischen Kraft und demselben natürlichen Schönheitsgefühl, zu malen imstande gewesen wäre? Eben weil er sich bewußt war, hier eine Gestalt zu schaffen, wie sie noch nicht gesehen worden war, gab er ihr in der veränderten Komposition diese hervorragende Stellung, getrennt von den anderen, und konzentrierte auf sie die hellste Beleuchtung.

Zum dritten Mal kehrt eine ähnliche Anlage in einem Bild wieder, das koloristisch ungleich fortgeschrittener ist und darum in eine spätere Zeit hinweist, aber in der Wahl der Farben sich jenen beiden Bildern, besonders dem Altarbild in Ancona, so eng verbindet, daß es in nicht zu großem Zeitabstand danach entstanden sein kann: die ‚Himmelfahrt Mariä‘ im Dom von Verona. Hier ist der ganze Grund erfüllt von der dichten Masse grauer und

weißer Wolken, von denen getragen Maria schwebt, knieend, mit gefalteten Händen, ihre Gestalt gegen den goldenen Schimmer einer von Engelsköpfen durchzogenen Wolke gestellt. Der dunkelblaue Mantel ist über ihren Kopf gezogen, sodaß ein Teil des Antlitzes im tiefen Schatten bleibt. Nicht wie die ‚Assunta' strebt sie freudig aufwärts; ihr Blick ist nach unten gerichtet, wo die zurückgebliebenen Apostel um den leeren Sarkophag, der hier fast ganz den Vordergrund ausfüllt, sich drängen. Einige schauen hinein und überzeugen sich, daß er leer ist; die Mehrzahl aber blickt, leidenschaftlich ergriffen, der entschwindenden Gestalt nach. In der ausgestreckten Hand des Thomas wird man Mariens Gürtel gewahr. Es ist eine herrlich bewegte Gruppe, hier einer am Fuß des Sarkophages niederknieend, der sich mit den Armen fest auf den Steinrand aufstützend, ein Greis in der Mitte, dessen Körper noch zum leeren Grabe gewendet ist, während sein Haupt sich aufwärts richtet, in der Begegnung zweier Bewegungen wiedergegeben. Die wunderbaren Übergänge von Dunkelorange und Tiefrot (erster Apostel links) zu gelblicherem Weiß (der aufschauende Alte in der Mitte), Gelbrot und Dunkelbraun (die Apostel rechts) sind verbunden durch den graugelblichen Sarkophag; Lichtstrahlen von oben her lassen hier und da eine Einzelheit wärmer heraustreten. An farbiger Schönheit kommt diese zweite Redaktion der ‚Assunta', die mit dem gefeierten Bild der Akademie weder an Ruhm, noch an historischer Bedeutung sich messen kann, der ‚Grablegung Christi' in Paris nahezu gleich.

In diesem Bild, das etwa 1523 für den Marchese von Mantua — von dessen Beziehungen zu Tizian später wird zu reden sein — gemalt worden ist, darf man die reiffste Komposition Tizians aus dieser Zeit und eine seiner glücklichsten koloristischen Schöpfungen sehen. Die eigentümliche

Beleuchtung, die gewählt ist, motiviert natürlich das reizvolle Farbenspiel. Bei schwer verhangenem Himmel bricht ein Sonnenstrahl hervor, bestrahlt den Saum der Wolken, läßt gewaltig leuchtend Christi Leib und das Bahrtuch, auf dem er getragen wird, hervortreten, zaubert unendliche Mannigfaltigkeit von Licht auf dem leuchtendroten Gewand des tragenden Nikodemus hervor und schimmert auf dem gelben Gewand Magdalenens. Zur Rechten schließt eine Baumgruppe, deren Zweige sich gegen den vom Sonnenlicht überflogenen Himmel dunkel absetzen, den Grund und legt die Grabstätte ins Düstere. Ihr schreitet der Zug langsam zu. Christi nackter Leib, in ein Leintuch gebettet, wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus getragen. Jener stützt gemeinsam mit Johannes die Schultern des Heilands, und indem er sich vorn überbeugt, legt er Haupt und Brust des Toten in Halbschatten. Beide blicken bewegt in sein Antlitz. Johannes aber hat den rechten Arm Christi erhoben und weist ihn den beiden Frauen links. So vermittelt er zwischen den beiden Gruppen. Maria, in ihren tiefblauen Mantel gehüllt, aus dem ihr leidvolles Haupt (ganz im Profil) hervortaucht, preßt die Hände ineinander, mit stürmischer Bewegung von Magdalena umfaßt, deren flatterndes Haar und die schmerzvoll verzogenen Züge ihre tiefe Erregtheit spiegeln.

Man hat Tizians ‚Grablegung‘ vorgeworfen, daß vieles daran phrasenhaft, und selbst die Gestalt Christi nicht ideal gebildet sei. Man hat auch auf die Raphaelische ‚Grablegung‘ (Galerie Borghese) hingewiesen und den Gedankengehalt dieser mit Tizians Bild in einen für letzteres nicht schmeichelhaften Vergleich gestellt. Nun wird es jedem unbenommen sein, vor einem Kunstwerk die Gedanken auszuspinnen, die es ihm erweckt; doch sollte man sich hüten, den eigenen Gedanken die Bedeutung zu substituieren, es seien die gleichen, die der Künstler selbst vor und während seines Schaffens gehegt

hat. Denn diese sind so ausschließlich auf das rein Künstlerische gerichtet, daß es äußerst schwierig ist — besonders da uns die Möglichkeit fehlt, heut noch alle Stufen der Entwickelung zu verfolgen — sie zu fassen. Nicht das Gedankliche als solches ist bei Raphael stärker ausgebildet, richtet sich mehr auf das „Ideale“, als bei Tizian; sondern Raphael sucht eine vollkommen harmonische Komposition, in der alle Theile ineinander greifen, in absoluter Reinheit der Form auszudrücken; Tizians Schaffen und Streben aber liegt auf dem anderen Pol: in seiner ‚Grablegung‘ ist die absolute Schönheit der Farbe angestrebt. Man soll das Ideal dort suchen, wo es der Künstler selbst hat geben wollen, nicht in der eignen vorgefaßten Meinung und in schulmäßig überliefertem Dogma. Denn nur so wird man dem Künstler und seinem Kunstwerk unbefangen gerecht werden.

Beinahe um dieselbe Zeit, in der er solche Hauptwerke rein koloristisch anlegte, wendete Tizian in anderen Bildern seine ganze Kraft der höchsten formalen Durchbildung einer Einzelfigur zu. Vorzüglich die Gestalten Sebastians auf dem Brescianer Altarbild von 1522, und des heiligen Christophorus im Dogenpalast, etwa 1523 entstanden, offenbaren solche des Meisters Wesen fremde Tendenz.

Das Altarbild war von dem Stifter, dem päpstlichen Legaten in Venedig Altobello di Averoldo, Bischof von Pola, für den Hochaltar der Kirche San Nazzaro e Celso in seiner Heimatstadt Brescia bestimmt. Schon 1519 wußte Thebaldi dem Herzog von Ferrara zu melden, dieser Auftrag trüge Schuld daran, daß die Bilder für das Alabasterzimmer hinausgezögert würden. Etwa drei Jahre lang hat Tizian zur Vollendung des Altares gebraucht. Er hat sich der größten Sorgfalt befleißigt. Trotzdem ist der Eindruck, den das Werk auf den Beschauer ausübt, nicht rein. Zu gleicher Zeit reißt es zur Bewunderung hin und läßt kalt.

Doch trifft den Künstler dafür nicht der Vorwurf. Denn hier mußte sich sein Talent einer Aufgabe dienstbar machen, die nicht zu lösen war, weil der Besteller eine Reihe von Scenen auf dem Altarwerk vereinigt wünschte, die sich einer organischen Verbindung mit einander widersetzen. Tizian wählte das einzige Auskunftsmittel, das ihm blieb: er brachte das Polyptychon zur Anwendung. So ist das Werk eine aus mehreren — fünf — Teilen zusammengesetzte Vielheit geworden, keine Einheit. Die Mitteltafel mit der ‚Himmelfahrt Christi‘ füllt die ganze Höhe aus. Die beiden Seitentafeln sind wieder in je zwei ungleiche Hälften geteilt; die beiden oberen, kleinen Tafeln enthalten die Halbfiguren einer ‚Verkündigung‘; die linke untere die zwei Namensheiligen der Kirche, die den Stifter empfehlen, die entsprechende Tafel rechts die Gestalt des heiligen Sebastian.

Die Anordnung, wenn auch vielleicht die einzig mögliche, ist zum Glück in der damaligen venezianischen Kunst nur noch ein Nachklang an die Vergangenheit, wenn schon kein alleinstehendes Beispiel für solche archaischen Neigungen eines Bestellers: Lottos Altarwerk in Ponteranica zeigt ähnliche Anlage. Man halte sich gegenwärtig, daß die Gestalt des Auferstehenden mitten zwischen die zwei Teile der Verkündigung geschoben ist. Mag diese Scene noch so liebenswürdig dargestellt sein — nie hat Tizian einen so sieghaft schönen Kopf gemalt, wie diesen Erzengel, noch wieder eine so demutvolle Maria —: um den reinen Genuß ist der Beschauer dennoch gebracht.

Trotz solcher Bedenken wird man den großartigen Zügen, an denen das Bild, vor allem die Mitteltafel reich ist, gerecht werden. Tizian hat die Spätabendstimmung gewählt, wo die untergehende Sonne nur eben noch die Wolkenränder licht umfärbt und die Spitze des fernen Kirchturmes

erschimmern läßt, der Vordergrund in Dämmerlicht gehüllt bleibt. Man sieht hier die zwei Grabeswächter, die erstaunt emporfahren. Das Profil des einen, der aufgesprungen ist, setzt sich dunkel gegen den Himmel ab; auf dem Panzer seines Gefährten, welcher mühsam vom Boden sich aufzurichten strebt, ruft das letzte Sonnenlicht flimmernde Reflexe hervor. Inmitten dieses Ganzen in sieghafter Helligkeit die auffahrende Gestalt Christi! Er ist fast ganz nackt dargestellt, von mächtiger Körperbildung, an der nicht eine Spur irdischen Leidens mehr zu entdecken ist: mit gewaltiger Geste umfaßt seine Linke das Weltall. Im Sturmwind, der in der Siegesfahne, die Christi Rechte hält, und in seinem Lendentuch rauschend sich verkündet, fährt der auferstandene Gott himmelan.

Der linke Altarflügel mit dem Stifter und den beiden Heiligen ordnet sich dieser Scene unter. Die Gestalten sind ruhig gehalten, ohne starke farbige Wirkung. Das Gegenstück aber tritt mit dem Mittelbild in eine ideell nicht wohl zu rechtfertigende Konkurrenz ein. Die Tafel ist fast ganz erfüllt von der Gestalt Sebastians, so daß nur links ein Blick in die Ferne uns wird; vor einer Baumgruppe tröstet ein Engel den heiligen Rochus. Nicht nur daß eine höchste künstlerische Vollendung dieser Sebastiansgestalt das stärkste Interesse gerichtet hat; ihr zur Liebe durchbricht der Künstler auch die gewählte Beleuchtung und stellt den Heiligen in starkem Sonnenlicht dar. Nicht der gen Himmel fahrende Christus, sondern Sebastian ist die Hauptgestalt des Altarwerkes.

Wir erfahren aus der Korrespondenz Thebaldis mit dem Herzog, wie Tizian auf diese Figur besondere Sorgfalt verwandt hatte. Das Gerücht hatte dem Gesandten schon etwas über diesen Sebastian zugetragen; neugierig gemacht entschloß er sich zu einem Besuch in dem Atelier, wo er mit vielen Venezianern zusammentraf, die ebenfalls Neugier

hingeführt hatte, und hörte Tizian allen versichern, es wäre dies die beste Malerei, die ihm jemals bis zu dieser Zeit geglückt wäre. Und seinerseits meinte Thebaldi hinzufügen zu dürfen: „Ich habe zwar kein Urteil, da ich von Zeichnung nichts verstehe; aber wenn ich alle Teile und die Muskulatur dieser Gestalt betrachte, so scheint sie mir einem wirklichen Körper im Tode genau gleich zu sein.“ Er ging sogar im Interesse seines Herrn so weit, daß er den Versuch machte, das Bild dem Besteller abzujagen. Einen Moment war Herzog Alfons geneigt, sich auf das Betrugsspiel einzulassen — der Legat sollte durch eine Wiederholung entschädigt werden —, zog es aber doch vor, den Zorn des mächtigen Prälaten nicht zu reizen, und ließ die Angelegenheit fallen.

Tizian hatte in diesem Akt eines kräftigen Mannes ein besonders schwieriges Bewegungs-Problem zu lösen gesucht. Der Kopf neigt sich im Tode vornüber; die Kniee wanken und wollen die Last des Körpers nicht mehr tragen; nun aber wird dieser durch die Fesseln, die tief ins Fleisch einschneiden, in der entgegengesetzten Richtung festgehalten. Ohne deren Halt würde er zusammenstürzen. Dies ist mit vollendeter malerischer Kunst vorgetragen, das Spiel der Muskeln scharf beobachtet und durch die Modellierung in hellem Licht zu voller Wirkung gebracht. In gewissem Sinne ist dieser Sebastian eine vollkommene Leistung; aber eines — tizianisch — ist er nicht. Wo immer Tizian mit den Meistern rivalisieren will, die ihr Bestes in übergewaltiger Menschenbildung gaben, weil es ihrem künstlerischen Wesen eigentümlich war, wird uns kein restloser ästhetischer Genuß. Das gilt von dem Sebastian, wie es für den Christophorus Geltung hat, den Tizian im Dogenpalast, der schmalen Treppe gegenüber, die von den Privatzimmern des Dogen zum Senatssaal führte, in Fresko an die Wand gemalt hat. Aber hier ist

solches Übermenschentum doch durch das Thema gerechtfertigt, und die liebenswürdig-schalkhafte Beziehung zwischen dem Christkind und dem Riesen, dem es so keck auf dem Rücken sitzt, erfreut den Beschauer. Trotzdem wird man es kaum bedauern, daß Tizian solche Versuche einer höchsten Durchbildung der Form nicht wiederholt hat.

Der Künstler beherrscht hier die Freskomalerei mit großer Sicherheit. Man merkt der Hand, die so leicht und bewußt den Pinsel führt, Übung an. Eine größere Aufgabe hatte dem Meister Gelegenheit gegeben, sich wieder in Fresko zu versuchen, das er seit seinem Paduaner Aufenthalt im Jahre 1511 nicht viel geübt haben wird. Der Doge Andrea Gritti muß gleich nach seiner Erhebung in die höchste Würde (gewählt am 20. Mai 1523) Tizian den Auftrag zur Ausschmückung der im Dogenpalast oberhalb der Scala dei Giganti belegenen Kirche, die San Nicolò geweiht war — man nannte sie die chiesa nuova zum Unterschied von der im Oberstock gelegenen Kapelle, in der der Doge die Messe zu hören pflegte — erteilt haben. Mit ungewöhnlichem Eifer machte sich Tizian an die Arbeit; denn Sanuto berichtet unter dem 6. Dezember (1523) wie folgt: „Tag des heiligen Nikolaus. Der Doge mit der Signorie . . . . . . begab sich zur Messe in die neue Kirche des heiligen Nikolaus, die dieser Doge fast vollständig hat vollenden lassen, und es ist dort der Doge sehr trefflich von der Hand Tizians gemalt, mit seinem Hündchen, und andere Figuren, Sankt Nikolaus, und die vier Evangelisten, welche die Evangelien schreiben —.“ Durch Ridolfi und Boschini wird diese kurze Beschreibung etwas erweitert. Oberhalb des Altars in einer Lünette erblickte man die Madonna mit dem Kind, zu deren rechter Hand der Titularheilige der Kirche in der reichen Bischofstracht (also wohl ähnlich der Gestalt des Altarbildes im Vatikan) zu sehen war, zur linken Hand der Doge Gritti kniete. An den

Seiten des Altars waren die Evangelisten gemalt. Endlich sah man in der Lünette über der Eingangsthür San Marco sitzend, mit dem Löwen. Dieser reiche Freskenschmuck ging Ende vorigen Jahrhunderts unrettbar zu Grunde. Hatte man sich bis dahin begnügt, die Wände weiß zu tünchen, so schlug man nun (1797) den Kalkbewurf der Wände herunter.

Von den Porträts dieses Dogen, die der Meister geschaffen hat, ist eines erhalten geblieben (Wien, Galerie Czernin), das einzige von all den Dogenporträts, die Tizian in seiner Stellung als offizieller Maler der Republick hat malen müssen. Der Augenschein lehrt, daß es als Vorlage für ein Staatsporträt hat dienen sollen und skizzenhaft breit vom Meister in wenigen Sitzungen vollendet worden ist. Durch die unmittelbare Frische der Auffassung und die Lebendigkeit der Technik wird es eines starken Eindruckes nicht verfehlen. Der Fürst, etwa bis zu den Hüften sichtbar, im goldig schimmernden Staatsgewand mit der Dogenmütze, blickt aufmerksam, mit etwas strengem Zug um den festgeschlossenen Mund, nach links. Zu der ungebeugten Gestalt paßt die fest zugreifende Hand, die aus dem weiten Ärmel hervorkommt. Die wechselnden Lichter auf dem Goldbrokat, der breite weiße Streif des Pelzfutters, und der weiße Bart, der Goldstreif der Dogenmütze sind koloristisch wirksam gemacht, während die Kunst, die unter dem vorspringenden Stirnknochen leicht beschattet liegenden Augen zum Mittelpunkt der eindringenden Charakteristik zu machen, einen Begriff davon giebt, welch' individueller Großartigkeit Tizian selbst in diesen Staatsporträts Ausdruck zu geben vermochte. —

Bereits im April des Jahres 1519 erhielt der Maler von dem Bischof von Paphos, Jacopo Pesaro, demselben, für den er das früher erwähnte Votivbild gemalt hatte, die Bestellung auf ein großes Altargemälde für die Frarikirche, in der die Familie ihre Begräbnisstätte hatte. Von Zeit zu

Zeit empfing er Zahlungen für das Bild, das aber, wohl weil der Künstler anderweitig zu stark in Anspruch genommen war, langsam vorwärts rückte. Die Restzahlung erfolgte am 27. Mai 1526. Am 8. Dezember desselben Jahres wurde das Fest Mariä Empfängnis „an dem Altar, den die Pesaro haben machen lassen" (Sanuto), feierlich begangen.

Der Künstler muß das Bild ziemlich früh entworfen, auch einzelne Partieen bald nach Erteilung des Auftrages vollendet haben. Denn enger sind hier die Beziehungen zu den künstlerischen Bestrebungen, die die unmittelbar vorhergehende Periode charakterisieren. Lichte Klarheit in allen Teilen — nicht wechselvolle Helldunkelwirkung. Noch einmal jener Typus der Maria als Frau in der vollen Entwickelung schöner Formen, so wie er in der Dresdener ‚Santa Conversazione', am schönsten in der Madonnengestalt der ‚Verkündigung' (Treviso) in Erscheinung tritt. Und noch einmal behaupten die althergebrachten Farben des Gewandes der Madonna — rot und blau, in den traditionellen Nüancen — freudig ihre strahlende Übermacht über alle anderen Farben des Bildes.

Hielt Tizian so an einer gewissen Tradition fest, so brachte er andererseits durch die ‚Pesaro-Madonna' die stärkste Umwälzung hervor, die das Altarbild in seiner Entwickelungsgeschichte hat erfahren müssen. Seine Genialität ließ ihn kühn den Bruch mit dem streng komponierten Altarbild wagen. Während früher die Madonna in der Mitte des Bildes gethront hatte, und die Heiligen sich rechts und links von ihr in gleichen Abständen gruppierten, ist hier die Hauptaxe verschoben. Eine Diagonale durchschneidet das Bild und führt von der Madonna über die Petrusgestalt zum Stifter; auf der rechten Seite steigt eine gerade Linie auf, welche die Gruppe der Familie des Stifters zur Basis hat und durch die Gestalt des Franciskus

zur Madonna hinaufgeleitet wird. Dadurch, daß die Hauptlinien sich in der Madonnengestalt begegnen, wird diese unmittelbar zum Mittelpunkt des Bildes, trotzdem ihr ganz nach der rechten Seite hin der Platz angewiesen ist. Über mehreren Marmorstufen erhebt sich ihr hochgebauter Thron, sodaß sie alle Gestalten überragt. Sie neigt sich nach vorn und blickt zu dem knieenden Jacopo Pesaro herunter. Als vermittelnde Gestalt dient Petrus, der, an den Thron gelehnt, von seinem Buch den Blick auf den Stifter richtet. Die Gestalt des bärtigen Kriegers in schimmernder Stahlrüstung hinter diesem, der hoch in der Linken das mit dem Borgiawappen geschmückte Seidenbanner hält und einen Türken und einen Mohren als Siegesbeute zum Thron der Madonna gefesselt heranführt, deutet auf das glückliche Unternehmen gegen die Türken, das große Ereignis im Leben Jacopo Pesaros, hin. Auf der anderen Seite kniet die Familie des Stifters, drei ältere Männer, ein Jüngling und ein Knabe, dessen blonder Lockenkopf mit liebenswürdiger Neugier aus dem Bild herausschaut, überragt von den beiden Hauptheiligen des Ordens, dem die Frarikirche angehört, zugleich Namensheiligen zweier Brüder des Bischofs von Paphos. Antonius hält sich bescheiden im Hintergrund, Franciskus, dessen Gestalt unmittelbar am Throne aufragt, blickt innig zum Christkind empor und weist auf die unten Knieenden hin. Und hier in dem Knaben die freundlichste, dem Leben abgelauschte Stellung! Der Madonna, die es umfaßt, steht er leicht auf dem Schoß, das linke Beinchen in der Luft, und erfaßt spielend das weiße Schleiertuch der Mutter, als wollte er es sich über den Kopf ziehen. Zu der Würde der heiligen Gestalten, der verehrungsvollen Andacht der Beter, steht der ungezwungene Frohsinn des Kindes in unbeschreiblich-rührendem Gegensatz.

Im Hintergrund ragen zwei mächtige Säulen empor, zwischen denen der ruhige blaue Himmel, mit breiten Wolken-

streifen durchzogen, hereinstrahlt. Eine Wolke, auf der zwei Englein, hell von der Sonne beschienen, das Kreuz tragen, senkt sich hernieder und wirft einen breiten Schattenstreifen auf das graue Gestein.

Wie es Tizian verstanden hat, auch koloristisch die Madonnengruppe zum Mittelpunkt des Bildes zu erheben, wird immer als eine seiner Großthaten angesehen werden müssen. Der weiße Schleier, der sie und das Kind umgiebt, voll von der Sonne getroffen, ist die stärkste Lichtquelle des Bildes, mit der sich das Antlitz der Madonna und der Leib des Kindes leuchtend vereinigen. Nicht nur durch seine Stellung fast in der Mitte des Bildes, sondern auch durch den Gegensatz der Farben seines Gewandes — dunkelblau; um die Hüften gelegt ein tiefgoldgelber Mantel — wird Petrus in die demnächst am meisten auffallende Wirkung gebracht. Den Stiftern kommt farbig erst die letzte Stelle zu, schon darum, weil sie, als die dem Beschauer am nächsten gerückten Figuren, sonst allzu sehr die Aufmerksamkeit festhalten würden. Jacopo Pesaro in schwarzem Atlas, aber heraus-gehoben durch das leuchtende Orange des Banners, das den Grund hinter ihm erfüllt; in der Gruppe rechts der bordeaux-rote, kostbare Damastmantel des vordersten der Pesaro. Und wie unter den scharfmarkierten Köpfen mit der allen gemein-samen Hakennase das weiche Kindesgesicht auffällt, so hebt sich auch hell sein weißes Atlasgewand hervor aus dem verschieden-farbigen Dunkelrot der Gewänder, das die Älteren tragen.

Diese Vereinigung der Linien und Farben erhebt die ‚Pesaro-Madonna‘ zu der vielleicht bedeutendsten Komposition, die Tizian geschaffen hat. Kein Werk seiner Hand hat größere Bedeutung für die Folgezeit gehabt. Es wurde vorbildlich den Nachkommenden für das Madonnen-Altarbild. In der Barockzeit hat es durch Rubens neue Belebung gefunden.

Zwei große Altarbilder von Tizians Hand schmückten

nun dieselbe Frarikirche, und wenige Schritte entfernt leuchtete die Madonna auf dem Hochaltar von San Nicolò. Man sollte meinen, daß Tizians Vorherrschaft in dem Ansehen seiner Landsleute allein durch diese Arbeiten unerschütterlich hätte festgestellt sein müssen. Trotzdem entschloß sich die Scuola des Petrus Martyr nicht sofort das Bild, das sie auf den Altar ihres Schutzheiligen in San Giovanni e Paolo stiften wollte, dem Meister zu übertragen. Um die Kräfte der besten Maler zu erproben, lud sie, etwa im Anfang des Jahres 1528, außer Tizian Palma und Pordenone zu einer Konkurrenz ein. Nach Besichtigung der drei Skizzen wurde Tizian mit der Herstellung des Gemäldes beauftragt. Bald nach diesen Ereignissen starb Palma, Ende Juli 1528, der ein Gleichstrebender mit Tizian begonnen hatte, aber nun von dem Gefährten weit zurückgelassen worden war. Zwei Jahre später, in den letzten Tagen des Aprils 1530, nachdem kleine Differenzen zwischen dem Künstler und der Scuola wegen der Bezahlung ihre Erledigung gefunden hatten, konnte das Bild in San Giovanni e Paolo aufgestellt werden. Am 30. April, dem Tage des heiligen Petrus Martyr, wird es zuerst dem Blick der Menge gezeigt worden sein.

In keinem Augenblick seines Lebens war Tizian mehr geeignet einen so hochdramatischen Gegenstand zu behandeln, wie ihn der Tod des Petrus Martyr bildet. Er erfüllte sein Bild in allen Teilen mit gewaltiger Bewegung, furchtbarer Größe und einer Leidenschaftlichkeit, die von der inneren Teilnahme des Meisters an seinem Werk beredtes Zeugnis ablegen. Die Natur selbst scheint in Aufruhr zu geraten. Die mächtigen Bäume brausen wie im Sturm. Die weite Landschaft „in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisieren hilft“ (Burckhardt). Im Vordergrund die drei übergewaltigen Gestalten: der Heilige, der im Sturz auf dem abschüssigen Terrain am Boden hingestreckt

liegt, Blick und Arm nach oben gerichtet, über ihm stehend die braune Gestalt des gedungenen Mörders, der zum Todesstoß ausholt — und links der voll Entsetzen fliehende Begleiter des Heiligen, der im hastigen Vorwärtseilen den Blick zurückwendet. Hier wirkt jedes Detail mit zur Charakteristik des Vorganges. Der hochflatternde Mantel des Dominikanermönches, das Gewand, das sich ihm eng an den Leib preßt, verraten die Hast seiner Flucht und damit seine Angst nicht minder, wie sein von Furcht erfülltes Auge. Die ruhige Gläubigkeit des Märtyrers, die Kälte im Blick des Henkers, dem man anmerkt, daß er an Blutarbeit gewöhnt ist, stehen in einem in der Wirkung nicht zu beschreibenden Gegensatz. Die wenigen Farben steigern die Großartigkeit. Von dem tiefen, schweren Blau des Himmels, dem Braun der Bäume und dem Grün des Erdreichs heben sich die weißen Gewänder der Mönche licht ab; das dunkle Rot, das die Hüften des Mörders umspannt, wirkt als einzige stark ausgesprochene Farbe.

Und nun sieht man im oberen Halbrund, von Licht umflossen, zwei Engelknaben, die herniederschweben, dem Sterbenden die Siegespalme zu reichen. Auch hier noch spiegelt sich die Wirkung des Vorganges unten wieder: angstvoll schmiegt sich der kleinere der Engel an den Gefährten. Diese Lichterscheinung trifft der letzte Blick des Märtyrers; ihr reckt er den Arm entgegen, während seine Rechte mit erlöschender Kraft das ‚Credo‘ auf den Boden schreibt.

Vasari hat von diesem Bild gesagt, es sei die vollkommenste, gefeiertste und größte, die am besten entworfene und durchgeführte Leistung, die Tizian in seinem ganzen Leben geschaffen habe. In ähnlichem Lob haben sich alle ergangen, die das Glück hatten, das Original Tizians noch zu sehen. Aus der Bewunderung, die Jahrhunderte diesem Bild gezollt haben, müssen die Nachkommenden eine Vorstellung davon gewinnen, was der ‚Tod des Petrus Martyr‘

einst gewesen ist. In der Nacht des 16. August 1867 ist das Bild — zusammen mit einem Madonnenbild Giovanni Bellinis — durch Feuer zerstört worden. Die Stelle des Originals nimmt jetzt eine Kopie ein und erhält dauernd die Empfindung eines unersetzlichen Verlustes wach.

Unter den großen Altarwerken, die Tizian im Laufe von etwa zwölf Jahren geschaffen hat, ist der ‚Petrus Martyr‘ das letzte. Hatte er mehr denn ein Jahrzehnt seine besten Kräfte großen kirchlichen Stoffen zugewandt, so wurde er nun durch seine Beziehungen zu fürstlichen Höfen stärker zu Aufgaben anderer Art gedrängt. Von nun an nimmt das Altarbild einen geringeren Raum in Tizians Arbeitsgebiet ein.

V.

Mantua und Urbino. Erste Begegnung mit Karl V.

Es wäre nicht ohne Interesse einmal zu untersuchen, welchen Einfluß die Politik auf die auswärtigen Beziehungen Tizians gehabt hat. Manches, das uns heute dunkel bleibt, würde seine Erklärung finden, mehr als eine plötzlich abgebrochene Verbindung und das Wiederanknüpfen, nachdem Jahre vergangen sind.

Federigo Gonzaga, Markgraf (später Herzog) von Mantua, hatte mit Leo X. unter den Gegnern Venedigs gestanden. Kaum war der Papst gestorben, so suchte er seinen Frieden mit der mächtigen Nachbarin zu machen. Erst als dieses gute Verhältnis mit der Republik angebahnt war, knüpften sich Beziehungen Tizians zu dem Fürsten an. Ende Januar 1523 besuchte er auf seine Einladung zum ersten Mal Mantua, eingeführt durch Giovanni Battista Malatesta, der als außerordentlicher Gesandter Federigo in Venedig vertrat. Die Verbindung beider Männer, des Fürsten und des Malers, hat mit zeitweiligen Unterbrechungen bis zu Federigo Gonzagas Tod († 1540) angedauert. Dieser schätzte Tizian aufs höchste; er rühmte ihn in einem Schreiben an Vittoria Colonna als „den wohl besten Maler, der gegenwärtig lebt" und glaubte versichern zu dürfen „er ist mir ganz ergeben (è tutto mio)".

Der Sohn des Francesco Gonzaga und der Isabella

d'Este hatte früh künstlerische Eindrücke in reichem Maße in sich aufgenommen. In der Vaterstadt war er herangewachsen unter dem Eindruck der größten Schöpfungen Andrea Mantegnas und war als zehnjähriger Knabe in Rom von Raphael gemalt worden (in der ‚Schule von Athen'). Kein Wunder, daß er den großen Maler, der so nahe seiner Hauptstadt lebte, und von dessen Kunst er durch seinen Oheim, den Herzog von Ferrara, gehört haben mochte, zu sich berief.

Das erste Mal hielt sich Tizian nur wenige Tage in Mantua auf, da er schon am 3. Februar nach Ferrara weiter reiste. Federigo gab ihm ein Schreiben an Alfons von Este mit, daß er bäte dem Maler zu gestatten, für kurze Zeit zu ihm zurückzukehren. Es handelte sich zunächst um ein Porträt, das Mitte August 1523 in Mantua eintraf. Ohne allzu große Kühnheit wird man vermuten dürfen, daß der junge Fürst — er stand im dreiundzwanzigsten Lebensjahr — zuerst den Wunsch hatte, die eigenen Züge von der Hand des Künstlers festgehalten zu sehen. Wenn wir auch durch die Überlieferung nur von einem Porträt Federigos von Tizians Hand wissen, das 1530 entstand und den Fürsten im Waffenschmuck darstellte, so ist darum nicht ausgeschlossen, daß Tizian seinen Gönner zu wiederholten Malen porträtiert hat.

Der Vergleich mit einem Bildnis Tizians, das Federigo in einfach schwarzer Tracht, etwas nach links gewendet, wiedergab — das an den Schläfen sich lichtende Haar deutet auf den Anfang der dreißiger Jahre —, und von dem eine kleine Kopie sich in der Porträtsammlung Erzherzog Leopold Wilhelms erhalten hat, macht es wahrscheinlich, daß auch das sogenannte Porträt des Alfons von Este (Prado) und der Giorgio Cornaro (Castle Howard) keinen anderen, als den Mantuaner Markgrafen darstellen.

Das erstgenannte Bild möchte mit jenem Porträt des Jahres 1523 zu identifizieren sein. Vielleicht hat es Karl V.

bei seinem Besuch in Mantua im November 1532 zum Geschenk erhalten, wie wir denn erfahren, daß ein Porträt des Gonzaga von Tizians Hand in ihm den Wunsch rege machte, sein eigenes Bildnis von demselben Künstler zu erhalten. Die stolze Haltung des hochgewachsenen Mannes und seine reiche Kleidung, ein hellviolettes, mit breiten Goldborten besetztes Gewand, geben den unmittelbaren Eindruck einer fürstlichen Person. Der schlanke Körper, die feine Hand mit den langen, spitzen Fingern, die leise über das weiche Fell des zierlichen Rassehündchens — eine Art King Charles — streicht, auch die Art, wie er gleichsam unwillkürlich mit der Linken an den Degen greift, verraten Übung im Waffenhandwerk. Der Ausdruck des Gesichts läßt auf ein phlegmatisches Temperament schließen. Im ganzen ist es ein Repräsentationsbild, ausgezeichnet durch koloristischen Reiz und glücklich gewählte Haltung; es verrät aber kein tieferes Interesse des Künstlers an seinem Modell.

Das zweite Bildnis, der sogenannte Giorgio Cornaro, muß nach dem Alter des Dargestellten nicht unwesentlich später entstanden sein. Lebhaft nach rechts gewendet prüft der Dargestellte den Falken, den er auf der linken Hand trägt. Der Kopf ist leicht in den Nacken geworfen, die rechte Seite, ebenso wie die rechte Hand, welche den Falken betastet, in starke Beleuchtung gesetzt. Ein neutraler grauer Grund, im Umkreis um die Figur etwas aufgelichtet, hebt die schwarz gekleidete Gestalt stark heraus. Noch wird man den Kopf eines Hühnerhundes gewahr, der links unten auftaucht und zu seinem Herrn hinaufblickt. An unmittelbarer Lebendigkeit ist dieses Bildnis jenem früheren wesentlich überlegen; das Momentane des Genre-Motives wird hier zur wesentlichen Charakteristik. Es ist höchst wahrscheinlich, daß wir dieselbe Person vor uns haben, wie auf dem Madrider Bild, trotzdem hier ein lebhaftes Temperament die Züge beseelt. Wie sich

eine auffallende Ähnlichkeit des Falkenjägers mit Francesco Maria von Urbino, den Tizian später gemalt hat, erklärt, wüßten wir nicht anzugeben. —

Aus der Korrespondenz, die zwischen Federigo Gonzaga und Tizian, auch zwischen dem Fürsten und seinem Gesandten geführt wurde, ersieht man, welch' große Anzahl Tizianischer Bilder aus dieser Zeit verloren gegangen ist. Im Jahre 1527 sandte der Künstler die Porträts des Pietro Aretino, der eben damals sich in Venedig angesiedelt hatte — er war dargestellt mit dem Lorbeer in der Hand — und des Girolamo Adorno, des vier Jahre zuvor verstorbenen kaiserlichen Gesandten, der zu Federigo Gonzaga in nahen Beziehungen gestanden hatte. 1530 arbeitete er an einem Bild der ‚Madonna mit der heiligen Katharina', an dem schon erwähnten Porträt des Fürsten und an einem Bild mit ‚badenden Frauen' (Brief des Jac. Malatesta vom 5. Februar 1530).

Bald darauf hatte der Herzog einen eigenen Auftrag für Tizian. Es war ihm zugetragen worden, daß der Sekretär Karls V., Cobos, sich in Bologna in ein Mädchen des Namens Cornelia sterblich verliebt hatte, die im Dienste der Gräfin Isabella Pepoli stand. Um dem allmächtigen Mann sich gefällig zu erweisen, beauftragte er Tizian und den Bildhauer Bologna, die Dame für ihn zu porträtieren. Mit Empfehlungsschreiben an die Gräfin und den Vizelegaten reiste Tizian am 8. Juli von Mantua ab. Drei Tage später trafen sich der Maler und der Bildhauer im Hause der Gräfin und erfuhren hier, daß die Cornelia aus Gesundheitsrücksichten von ihrer Herrin nach Nuvolara gesandt worden war. Die Damen des Hauses erzählten Tizian Wunderdinge von der Schönheit des Mädchens und beschrieben sie ihm so genau, daß er dem Herzog erklärte, er würde (ohne das Original zu kennen) sie so malen, daß

jeder, der sie kenne, sagen müsse, er habe sie schon mehrfach porträtiert; zu diesem Behuf solle man ihm ein von einem anderen Künstler gemaltes Bildnis der Cornelia nach Venedig senden. So sicher war er des Erfolges, daß er hinzufügte: „Wenn dann dem Porträt etwas fehlt, so will ich nach Nuvolara reisen und es (vor dem Modell) übergehen; aber ich glaube, es wird nicht notwendig sein.“ Tizian hat die Reise nicht wiederholt; und bereits im September konnte Federigo das Bild der Cornelia an Cobos senden.

Ein halbes Jahr später — März 1531 — erfuhr der Herzog, daß Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, eine Magdalena von der Hand eines ausgezeichneten Meisters zu besitzen wünsche. Er beeilte sich ihr zu schreiben, daß er Tizian beauftragt habe, „eine Schöne so thränenreich als möglich“ zu malen. Tizian hatte eben damals eine Magdalena auf der Staffelei, die von Kennern sehr gelobt wurde. Trotzdem begann er ein neues Bild, das im April dem Herzog übersandt werden konnte. Federigo äußerte in lebhaften Worten seine Bewunderung über die Arbeit.

Für ein Zimmer des Mantuaner Schlosses hat Tizian dann die Cäsarenbilder, elf im ganzen, gemalt. Im April 1537 traf als erstes das Bild des Augustus ein; im Oktober folgten drei weitere Bilder der Serie; aber der lebhafte Wunsch des Herzogs, den Schmuck des Zimmers fertiggestellt zu sehen, scheint erst Ende 1538 in Erfüllung gegangen zu sein. Das zwölfte der Kaiserbilder mußte Giulio Romano hinzufügen, und er hat auch unter jedem Bilde eine Begebenheit ihres Lebens dargestellt. Aus den erhaltenen Kopien und aus den geringen Stichen Aegidius Sadelers kann man schwerlich den richtigen Begriff von dem künstlerischen Wert dieser Arbeiten gewinnen, die so allgemeine Bewunderung erweckten, daß Künstler von der Bedeutung eines Agostino Carracci und Bernardino Campi die ganze Serie wiederholt

für vornehme Herren haben kopieren müssen. Uns erscheint die Haltung dieser Halbfiguren, die alle in voller Rüstung, das Haupt bekränzt, Kommandostäbe in der Hand, dargestellt waren, etwas gezwungen und nicht frei von Manier. Das Beste, die Tizianische Farbe, fehlt. Der Verlust dieser Arbeiten hat uns der Möglichkeit beraubt zu beurteilen, wie sich Tizian mit einer solchen dekorativen Aufgabe abgefunden hat.

Von den Mantuanischen Bildern, die uns erhalten blieben, wurde der Porträts Federigos und der ‚Grablegung Christi' schon gedacht. Aus einem kurzen Billet, das Isabella d'Este, Federigo Gonzagas Mutter, an den Gesandten unterm 6. März 1534 richtete, erfährt man, daß die Fürstin ein Porträt zurückzuerhalten wünschte, das sie Tizian geliehen hatte, „um danach ein ähnliches zu machen." Das so entstandene Porträt (Wiener Galerie) stellt Isabella im Alter von etwa 20 Jahren, im Lehnstuhl sitzend, dar. Kostbare Kleidung muß ihre Anmut erhöhen. Aus dem schwarzen, mit breitem Pelzstreif besetzten Sammetkleid tauchen die blauen, mit Silber und Gold gestickten Ärmel hervor; das Hemd ist mit Blau und Gold durchwirkt; reicher Schmuck blitzt in dem rötlich schimmernden Haar. Trotzdem läßt das Bild den Beschauer kalt, weil dem Ausdruck des Kopfes Tiefe fehlt, und die Hände leblos-unpersönlich sind. Es war eine kleine Schwäche der Fürstin, als sechzigjährige Frau von Tizian ein Bild aus ihrer Jugendzeit kopieren zu lassen, vielleicht weil sie unzufrieden war mit dem Abbild ihrer Züge, wie es der Maler nach der Natur gemalt hatte. Dieses Porträt, das uns in einer Kopie von Rubens erhalten blieb (Wiener Galerie), ist nicht eben schmeichelhaft für Isabella. Ihr Gesicht zeigt die deutlichen Spuren des Alters; die Schlankheit ist vollen Formen gewichen. Die Fürstin ist reich mit Schmuck behangen, das Gewand aber

einfacher und das tiefe Rot dem Alter der Dargestellten angepaßt. Auch aus der Kopie ist zu erkennen, daß Tizian hier, wo er das lebende Modell vor sich sah, doch eine glücklichere Hand hatte.

Von den in Briefen erwähnten Bildern, die Tizian für Mantua malte, hat man die ‚Madonna mit der heiligen Katharina‘ bald in der ‚Vierge au lapin‘ (Louvre), bald in der ‚Madonna mit dem Johannesknaben und der heiligen Katharina‘ (London, National-Galerie) erkennen wollen, die jedenfalls Komposition und Typen in die nächste Verbindung bringen. Ein Genremotiv wird hier und dort entfaltet: der Madonna hat sich die heiter-jugendliche Katharina gesellt, hält das Kind in ihren Armen, herzt es. Auf dem Londoner Bild ist der lockige Johannesknabe der Gruppe hinzugefügt und bringt der Maria Blumen dar (in der Wiederholung im Palazzo Pitti ist diese Figur fortgelassen, wodurch die Handhaltung der Madonna sinnlos wird). Die ganze Scene wirkt, wie das glückliche Genießen harmloser Menschen an schöner und reicher Natur, wie die Entfaltung jungen Mutterglückes im Freien und die Mitfreude des Mädchens daran. Das Göttliche ist dem Einfach-Menschlichen gewichen.

Es mochte beinahe ein Vierteljahrhundert verflossen sein, seitdem Tizian Bilder wie die ‚Kirschen-Madonna‘ oder die ‚Madonna mit Sankt Antonius‘ gemalt hatte. Aus der veränderten Auffassung des Gegenstandes und der koloristischen Haltung erkennt man doch, wie die Kunst des Meisters nunmehr gereift war. Hier sind die heiligen Gestalten nicht mehr Hauptzweck des Bildes oder um ihrer selbstwillen da. Ihre entzückenden Farben werden durch das reiche, vielgestufte Grün des Landes, das sie umgiebt, in die rechte Wirkung gebracht, welches wiederum ohne die Leuchtkraft der Farben des Vordergrundes nicht diese Weite besitzen würde. Wiesen, auf denen Herden weiden, im Vordergrund eine dichte Baumgruppe, die den Längs-

bildern die Höhe giebt; mit anmutig wechselnden Linien wird das Auge in die Tiefe geführt, wo Licht und Luft die Wiesen, die Berge und den Himmel ineinander übergehen lassen.

Man glaubt der heiligen Katharina des Londoner Bildes in der anmutigen Frauengestalt wiederzubegegnen, die den Mittelpunkt des als ‚Allegorie des Davalos' bekannten Bildes (Louvre) bildet. Es sind dieselben weichen Formen, dasselbe entzückende Profil und die goldigen Haare mit den reichen, von Perlen durchzogenen Flechten. Man deutet die Gruppe meist als Abschied des Davalos, Marchese del Vasto, von seiner jungen Gattin Maria von Arragonien, wie er im Begriff ist in den Krieg gegen die Türken zu ziehen: Amor selbst, die Göttin des Sieges und Hymen trösten die Trauernde, welche sinnend eine Krystallkugel, das Symbol der Vergänglichkeit des Glückes, in der Hand hält. Beziehungen dieses Neffen und Erben des Marchese di Pescara zu Tizian sind uns bekannt. Am 2. November 1531 schrieb er an Aretino: „Wir wünschen Tizian hier — in Correggio — zu haben; und wenn ihr etwas dazu thun könnt, daß er herkommt, wird es mir lieb sein." Ob man diesen Brief mit jenem Bild in Verbindung bringen darf, ist um so zweifelhafter, als die Züge des gepanzerten Mannes der ‚Allegorie' nicht die des Marchese del Vasto sind.

Der Bedeutung des Bildes als Kunstwerk wird nichts genommen, wenn man bekennt, seinen Inhalt nicht in Worte kleiden zu können, um so weniger, da es als Komposition in Farben und im Aufbau der Gruppe eine der schönsten Arbeiten Tizians ist. Die lichten Farben des Gewandes der Frau, eine Kombination von rot, grün und gelb, umrahmen den weichen Körper, neben dessen Lichtfülle die Gestalt des Mannes im metallisch spiegelnden Panzer dunkel gestellt ist: der Frau zugewendet, doch den Blick herausrichtend, legt er die Hand auf ihre Brust. Ein uns befremdender Zusammen-

hang verbindet mit ihnen die allegorischen Gestalten, das Kind, das den Liebesgott darstellt, sein Pfeilbündel heranschleppend, die Frau mit dem bekränzten Haar, die beteuernd die Hand auf die Brust legt, und mehr zurück, in starker Verkürzung gesehen, der Kopf einer jugendlichen Gestalt, die hoch einen mit Blumen beschwerten Korb emporhebt. Während den Vordergrund lichte Helle beherrscht, auf der Krystallkugel und dem Panzer breite Lichter hervorzaubert, bleibt diese letzte Figur im wunderbar reichem Helldunkel, der Kopf breit gegen den tiefblauen Himmel gesetzt; als malerische Leistung eben dieses Stück vielleicht die vollkommenste Partie eines koloristisch sehr bedeutsamen Bildes.

Rein auf ihren malerischen Wert will die ‚Magdalena' (Palazzo Pitti) angesehen sein. Auf zwei farbigen Einzelheiten beruht der Zauber dieses Bildes: auf dem Übergang des rötlich-goldigen Haares zu dem unvergleichlich gemalten Fleisch und auf der Verbindung dieser Farbe mit dem tiefsten Blau des Himmels. Etwas Schöneres, als das Nebeneinander dieser beiden Valeurs, giebt es in der Malerei nicht. Nur ein Maler größten Stiles konnte diese Kombination so starker und tiefer Farben wagen, sicher seines Erfolges. Die Haarflut, festgehalten von der rechten Hand, deren Linien sich gegen die goldene Fülle absetzen, windet sich in weichen hüpfenden Wellchen um die Brust, rauscht nieder über Arm und Leib und überflutet diesen ganz: diesen ununterbrochenen Wechsel der Farben, das Spiel des Lichtes auf dem Haar muß man am Original verfolgen. Wie Tizian dann den Grund rechts dunkel läßt, links das herrliche tiefe Blau stellt, unten in die Ecke einen starken Lichtfleck — das Salbbüchschen — oben nahe an den Bildrand eine einzelne, hell schimmernde Wolke hinsetzt, wird das farbig fühlende Auge als nie versagende Quelle des Genusses empfinden. Der Kopf der Heiligen, etwas leer im Ausdruck, ist unleugbar das Schwächste

in diesem Bilde. Wer daher vor Tizians ‚Magdalena‘ die Erinnerung an heilige Gestalten solcher Meister heraufruft, deren Stärke in der Wiedergabe zarter seelischer Empfindungen liegt — man denke an Peruginos Augenaufschlag, dem man nur nicht mehr glauben mag, wenn man ihn stets wiederholt sieht —, der wird Tizians Bild tadelnswert finden. Wer dagegen in einem Kunstwerk die Absicht seines Schöpfers zu erfassen bestrebt ist, wird empfinden, wie hier in seltener Weise das Erreichte dem Gewollten nahe kommt, und in der ‚Magdalena‘ eine der glänzendsten Farbenschöpfungen Tizians verehren.

Dieses Bild der ‚Magdalena‘ kann mit jenem nicht identisch sein, welches Federigo Gonzaga der Marchesa di Pescara zum Geschenk machte. Weder ist diese Büßerin „so thränenreich als möglich“ — und das hatte der Herzog doch gewünscht —, noch war ein Bild, wie dieses, geeignet einer Frau von der Sittenstrenge der Vittoria Colonna überreicht zu werden. Was aus jenem Exemplar der ‚Magdalena‘ geworden ist, und einem anderen, das der Gonzaga für sich behielt und das noch 1627 im Mantuaner Besitz sich befand, wissen wir nicht. Das Bild im Palazzo Pitti aber ist aus urbinatischem Besitz durch Erbschaft nach Florenz gelangt.

* * *

Über den Anfang, den Wechsel und die Art der Beziehungen Tizians zu Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, sind wir nicht so gut unterrichtet, wie über die Wechselfälle seiner Verbindung mit den Höfen von Ferrara und Mantua. Doch liegt die Vermutung nahe, daß schon in den zwanziger Jahren auch hier sich Fäden anknüpften. Denn den Herzog führte seine Stellung als Generalkapitän der venezianischen Truppen wiederholt in diesen Jahren nach Venedig; seine Gemahlin hat mit dem jungen Guidobaldo einmal mehrere Monate dort und in Murano verbracht

(1527), und ihre nahe Verwandtschaft mit dem Mantuaner Fürstenhaus — Leonora von Urbino war eine Gonzaga, Federigos Schwester — würde den Beginn von Beziehungen zu Tizian leicht erklären.

Kunde haben wir von einem nahen Verhältnis des fürstlichen Paares zu Tizian erst 1538, als Francesco Maria im Begriff stand, das Kommando der Truppen der Liga, die den Kaiser, den Papst und Venedig gegen die Türken verband, zu übernehmen. Kurz zuvor hatten er und Leonora Tizian gesessen, zu jenen Porträts, die Aretino in Sonetten besang. Offenbar fand der Herzog an dem Künstler Gefallen; wir hören im September 1538, daß er ihn auf eine Reise nach Pesaro mitnehmen wollte. Der plötzliche Tod des Fürsten schnitt Beziehungen ab, denen wohl eine längere Dauer hätte beschieden sein können.

Als unvergängliches Zeugnis zum Ruhm Francesco Marias blieben die Gemälde erhalten, die Tizian ihm gemalt hat, und die Vasari entzückten, als er die Guardaroba des Palastes in Urbino besuchte. Zwei anmutige Frauenköpfe, eine jugendliche liegende Venus, die (schon erwähnte) Magdalena sah man dort vereinigt; außerdem noch die Bildnisse Karls V., Franz I. in seiner Jugend, Guidobaldos II., der Päpste Sixtus IV., Julius II. und Pauls III., des Kardinals von Lothringen und des türkischen Kaisers Soliman. Von diesen Bildern findet man in den Florentiner Sammlungen die Venus der Tribuna, die Porträts des Herzogs und der Herzogin und das als ‚Bella di Tiziano‘ gefeierte Frauenbild.

Es schlingt sich ein geheimnisvolles Band um die ‚Venus‘ und die ‚Bella‘, und verknüpft sie mit dem reizenden Bildnis des ‚Mädchens im Pelz‘ der Wiener Galerie und dem Porträt der Leonora von Urbino. Es kann kein Zweifel sein (und immer wieder hat die auffallende Ähnlichkeit laute Zeugen gefunden), daß die drei erstgenannten Bilder dieselbe Frau

im vollen Zauber der Jugend und Schönheit darstellen, und daß diese Frau keine andere ist, als die Herzogin, deren alternde Züge uns das Porträt bewahrt hat. Entstanden sind die Bilder wohl nicht in allzu weitem Zeitabstand von einander, und es ist wahrscheinlich, daß Leonora, dem gleichen Zuge der Eitelkeit folgend, wie ihre Mutter, gern ihre Züge, von jugendlicher Anmut verklärt, von der Hand des größten lebenden Malers bewahrt sehen wollte.

Zuerst erscheint sie uns als ganz junges Mädchen (Wiener Galerie). Der (ursprünglich rote) Mantel, mit Goldschnüren besetzt und braunem Pelzwerk verbrämt, ist über den nackten Leib gezogen und verhüllt nicht ganz die knospende Brust und den runden Arm. Perlenschnüre ziehen sich durch das goldige Haar; Perlen umgeben den Hals und schmücken die Ohren; ein reiches Armband umspannt das Armgelenk. Die Bewegung ihrer rechten Hand scheint anzudeuten, daß die Schöne im Begriff steht, die letzte Hülle abzustreifen. Gerade weil der Ausdruck ihres Gesichtes unbewußt-naiv ist, befremdet der feste Blick, der auf den Beschauer gerichtet ist, und wird als innerer Widerspruch empfunden. Der weiche Übergang vom Pelzwerk zu dem hellen Körper, die Art, wie der Kontur des Kopfes und der Figur gegen den grauen Hintergrund abgesetzt ist, sind vollkommen; und einst wird die zarte Modellierung des linken Armes auf dem roten Stoff, der mit der Zeit seine Farbe verloren hat, einen besonderen Reiz des Bildes ausgemacht haben.

Derselbe Gegensatz naiven Ausdruckes und bewußten Herausblickens hat mehr als ein herbes Urteil gegen die ‚Venus‘ der Tribuna hervorgerufen. Und doch sollte man zuerst bekennen, daß es eines der schönst gemalten Bilder der Welt ist, wenn man sieht, wie aus dem gedämpften Licht des Zimmers, von weichem vielfältigen Linnen der Frauenleib

sich abhebt, der sich noch tiefer zu färben scheint, da das Auge die satte rote Farbe des Ruhebettes in sich aufsaugt. Mit vollendeter Diskretion ist die Umgebung behandelt: das Zimmer mit dem Marmorfußboden, die Gestalten der Dienerinnen, deren eine in der Truhe sucht, ganz in Weiß, sodaß in den Hintergrund ein starker Lichtfleck gebracht ist, der nicht wenig dazu beiträgt dem Raume Tiefe zu geben, während die andere (in Rot) ihr zublickt und ihr zu heißen scheint, was sie reichen soll, und schon einen kostbaren Stoff über die Schulter sich gehängt hat. Ein milder, blauer Spätnachmittaghimmel leuchtet hinein, und das ruhige Gezweig eines Baumes erweckt die Empfindung erfrischender Kühle.

Die schöne Frau ruht hingestreckt, sodaß der rechte Arm die Last des Oberkörpers trägt. Die Hand hält lässig ein paar Blumen. Das blonde Haar rollt entfesselt über die Schulter und rahmt die köstliche Wangenlinie. Hinter dem Haupt ist ein grüner Vorhang emporgerafft. Zu Füßen der Frau liegt ein weißes Wachtelhündchen mit braunen Flecken.

Giovanni Morelli, dem man die Wiederentdeckung von Giorgiones herrlichem Venusbild in der Dresdener Galerie zu danken hat, war der erste, der Vergleiche zog zwischen diesem und dem Tizianischen Bild. Solche Parallele drängt sich auf, wenn man sieht, wie Tizian jenes Bild, das er so Linie um Linie kannte, da er es selbst nach des Freundes Tod vollendet hatte, benutzt hat. Die Lage seiner ‚Venus‘ ist genau nach dem älteren Bild wiederholt. Aber Giorgiones ‚Venus‘ ist eine Göttin; das Unbewußte, das zufällige Offenbaren ihrer Schönheit im stillen Schlummer giebt jenem Bild den unvergleichlichen Zauber. Tizian zerstört diesen, indem er seine Schöne sich mit suchendem Blick zum Beschauer wenden läßt, und drückt durch das fast Banale der Motivierung ihrer Nacktheit, wie durch das Genrehafte der Figuren des Hintergrunds das Ganze in eine niedrige Sphäre

herab. Wenn man aber beide Bilder in ihrem farbigen Ausdruck vergleicht, jenes, wo der helle Frauenkörper in der ruhigen Abendlandschaft liegt, dieses mit dem vollendeten Zauber der durchgeführten Innenraum-Beleuchtung, welche dem Fleisch eine tiefe goldige Leuchtkraft verleiht, so wird man die originale Kunstleistung, welche Tizians ‚Venus‘ bedeutet, freudig anerkennen. Die Venusbilder Giorgiones und Tizians geben die beiden Möglichkeiten erschöpfend; wie sich kleinere Geister mit der Aufgabe abzufinden suchten und neben dem überragenden Vorbild zu keiner Selbständigkeit gelangen konnten, das mag man den Venus-Darstellungen der Palma, Bonifazio u. a. entnehmen.

Es wird dem modernen Menschen schwer begreiflich sein, daß der Herzog von Urbino seine Gemahlin einmal in jener Halbverhüllung, die Rubens zu seinem, als ‚Het Pelsken‘ bekannten Bild der Helene Fourment inspiriert hat, und danach als ‚Venus‘ hat malen lassen, auch wenn man nicht annimmt, daß die Herzogin dem Maler selbst gesessen hat. Doch geht es nicht an, daß wir unsere Begriffe von dem, was erlaubt und zulässig ist, auf ein Zeitalter übertragen, das hierüber völlig andere Anschauungen besaß. Was damals an Höfen möglich war, und gerade an diesem Hof von Urbino, darüber kann man mancherlei aus dem anregenden Buch von Luzio und Renier ‚Mantua und Urbino‘ erfahren, besonders auch die Erzählung, wie Leonora Gonzagas Ehe begann.

Wie ein weiteres Kapitel aus dem Leben derselben Frau das als ‚Bella di Tiziano‘ weltbekannte Bild: die Schöne, in halber Figur, gerade ausblickend, in einem Prachtgewand, dessen köstliche Farben, aus zarten Nüancen von veilchenblau und violett zusammengesetzt, gehoben durch reiche Goldstickerei und unterbrochen von den weißen Puffen in den Ärmeln, der Künstler selbst angegeben haben mag,

um dem zarten Schmelz des Halses die rechte Umrahmung zu geben. Der dunkle Mund, die tiefen Augen, das gleichmäßige Oval der Brauen bestimmen den Eindruck des Kopfes, den das kastanienbraune Haar, in den Flechten mit goldigem Glanz übergossen, natürlich krönt. Noch heute, wo Unbilden dieses herrliche Bild zu einem Schatten einstigen Glanzes gemacht haben, leuchtet es als ein unvergängliches Denkmal dessen, was die Renaissancekunst auf ihrem Höhepunkt unter Frauenschönheit verstand.

Leonora Gonzagas Leben war nicht so glücklich, als es diese strahlenden Abbilder ihrer Jugendschönheit vermuten lassen. Mit ihrem Gemahl hatte sie das bittere Los verbannter Fürsten kennen lernen müssen. Ihr Verhältnis zur Mutter war getrübt, wohl durch Leonoras eigene Schuld. Vor allem aber warfen der Charakter und der Lebenswandel des Gatten einen tiefen Schatten auf das Leben der Fürstin. 1527 bereits war sie schwer krank und melancholisch; man fürchtete, sie würde das Augenlicht einbüßen. Wenn auch die Kunst eines berühmten Arztes ihre Gesundheit wieder herstellte, so schwand doch ihre Schönheit zeitig dahin. Auf dem Bildnis, das Tizian 1537 von ihr malte, sieht die Fürstin, die damals dreiundvierzig Jahre zählte, sehr gealtert aus. Aber wer sorgsam vergleicht, wird die Zeichnung der Brauen, die Augen, die Mundform der ‚Bella' wiedererkennen. Leonora sitzt ruhig im Lehnstuhl, das Auge auf den Maler geheftet. Das Kostüm ist minder glänzend; dafür hat sie reichsten Schmuck angelegt. Die Hände erscheinen merkwürdig unbelebt. Links auf dem Tisch liegt ein Wachtelhündchen — derselbe Schoßhund ruht zu den Füßen der ‚Venus' —, den Kopf auf die rechte Pfote gelegt. Durch den Blick aus dem Fenster wird das Gemälde vertieft: aus sanftem Grün und Blau setzt sich ein entzückendes Landschafts-

bild zusammen, welches, im Gegensatz zur ruhigen, grauen Fläche, der Wand den Grund reich belebt.

Leonoras Bild diente als Gegenstück dem Porträt des Herzogs. In ihr ist fürstliche Haltung, in ihm fürstliche Thatkraft verkörpert. Im vollen Waffenschmuck, im Panzer, mit Bein- und Armschienen und Eisenhandschuhen hat sich Francesco Maria, der Kriegsgewohnte, darstellen lassen. Die Linke ruht am Schwert; die Rechte stützt mit großartiger Pose den Kommandostab in die Hüfte. Aus dem schimmernden Metall, auf dessen harten Glanz sich vielfältig das Licht bricht, hebt sich der Kopf mit dem kurzen schwarzen Haar und dem schwarzen Bart in voller Energie heraus. Unter der straffen Haut spielen die Kinnbacken. Die Nüstern der Hakennase bewegen sich. Die seitlich gestellten Augen voller Leben! Welche Gedanken an Siegeszug und Eroberung bewegt Francesco Maria hinter der ehernen Stirn? Links ist der mit dem zufahrenden Greif geschmückte Helm gegen die Mauer gestellt; rechts ruhen die Zeichen seiner Würde als Generalissimus gegen die Türken, drei Kommandostäbe, auf dem roten Sammet, der den unteren Teil der Nische, vor der der Herzog steht, überspannt und seine Reflexe auf den blanken Stahl wirft. „Nicht nur die Kraft des Leibes (das unübersetzbare l'ardir de la carne), sondern auch sein mannhafter Mut ist hier in Farben zur Erscheinung gebracht", ruft Aretino voll Bewunderung. Kein vollkommeneres Abbild seiner Person konnte Francesco Maria sich wünschen. Das ungestüme Feuer, das ihn mehr als einmal zu allzurascher That hinriß, und seine unbeugsame Energie, die ihn zwei Mal den verlorenen Staat wiedererobern ließ, beseelen das Bildnis. Der letzte Condottiere — so mag man Francesco Maria doch nennen — ist hier gleichsam erschöpfend in dem Inhalt seines Lebens dargestellt, mit dem Hinweis auf die hochfliegenden Pläne, die seinen ehrgeizigen Sinn erfüllten.

So auf der Höhe seiner Macht, inmitten der Vorbereitungen zum Türkenkrieg, wußte der Mörder ihn zu treffen. Gift setzte in kurzer Zeit seinem Leben ein Ziel.

* * *

Am 6. November 1532 traf Karl V., auf dem Wege nach Bologna, in Mantua ein. Wenige Tage zuvor (29. Oktober) hatte Federigo Gonzaga an Tizian geschrieben und ihn gebeten, ihm einen geschickten Maler zu beschaffen, den er für die Ausstattung eines zu Ehren des kaiserlichen Gastes vorbereiteten Theaterstückes brauchte. Am 8. November sandte er ihm dann ein dringendes Billet, er wünschte sehr, ihn in der Gegenwart in Mantua zu sehen; daher möchte er so schnell als möglich kommen: „Ihr würdet mir ein ganz besonderes Vergnügen machen.“ Wir wissen nicht, ob Tizian dem Wunsch seines Gönners nachkam. Im Anfang des Jahres 1533 aber finden wir ihn in Bologna im engen Verkehr mit dem Kaiser und den ihn umgebenden Großen. Im Mantuaner Palast hatte Karl V. zum ersten Mal ein tizianisches Bild, das Porträt Federigo Gonzagas, zu Gesicht bekommen. Es hatte in ihm den Wunsch rege gemacht, von der Hand des Meisters sein Bildnis malen zu lassen. Das war die Genesis der Reise Tizians nach Bologna.

Kein Tag hat größere Bedeutung im Leben des Meisters, als der, an welchem er zuerst Karl V. gegenübertrat. Er bahnte Beziehungen an, die nicht nur dauerten, so lange der Kaiser lebte; auch später wurden sie von Karls Nachfolger fortgesetzt, und erst Tizians Hinscheiden hat ihnen die natürliche Grenze gesetzt.

Jetzt saß Karl V. zum ersten Mal Tizian zu einem Bildnis, das ihn im vollen Waffenschmuck darstellte. Bei seinem Rücktritt 1556 nahm es der Monarch mit nach Spanien, wo es dann zu Grunde gegangen ist. Erhalten blieb aus dieser Zeit das schöne Porträt des Kaisers in

ganzer Figur, gegen einen dunkelgrünen Vorhang gestellt (Prado). Die Kleidung ist gewählt: enganschließendes, reichgesticktes Wams mit gestreiften weißen Ärmeln, weiße Beinkleider, Schuhe und Strümpfe, ein steif abstehender, kurzer Mantel von weißem Brokat mit breitem, dunkelem Pelzkragen; schwarzes Barett mit weißer Feder. Über der Brust hängen Kette und Orden vom goldenen Vließ. Der Kopf ist nach links gerichtet, und dorthin geht auch der etwas müde Blick seiner Augen. Beide Hände sprechen stark mit; die rechte faßt an den Dolch, die linke greift in das Halsband des schönen, mächtigen Hundes, einer Art Dogge, der seinen Kopf dicht an den Herrn legt. Der Künstler hat die natürliche Häßlichkeit des Kaisers — die schlechte Gesichtsfarbe, den etwas offenstehenden Mund mit der vorspringenden Unterlippe — nicht zu verschönern gesucht, aber die hervorragende Persönlichkeit des Herrschers in einer Weise herausgearbeitet, wie kein anderer der Meister, die Karls V. Züge wiedergegeben haben.

An die Sitzungen, die der Kaiser dem Maler gewährte, knüpft sich die (uns von Vasari überlieferte) Anekdote, wie der Bildhauer Alfonso Lombardi sich von Tizian als Gehilfe einschmuggeln ließ und dann heimlich, während dieser an dem Porträt arbeitete, eine kleine Skizze des Kaisers in Thon modellierte. Dem Kaiser gefiel die Arbeit so gut, daß er Alfonso den Auftrag für die Ausführung in Marmor erteilte. Ja, fügt unser Gewährsmann hinzu, als der Kaiser Tizian 1000 Scudi zum Geschenk übersandte, trug er ihm auf die Hälfte dem Bildhauer abzugeben.

Sichtlich befriedigt von der Arbeit der beiden Künstler, des Malers und des Bildhauers, verließ Karl Bologna. „Kurz vor der Abreise Seiner Majestät, schreibt ein Korrespondent an den Herzog von Mantua am 28. Februar 1533, stellten sich der Bildhauer M. Alfonso und M. Tutiano ihm

vor, denen er je 500 Scudi hat auszahlen lassen, und dann bei seiner Abreise umarmte er sie in aller Gegenwart."

Nicht nur zum Kaiser selbst war Tizian in ein nahes Verhältnis getreten; er hatte es auch verstanden, sich die Gunst der den Kaiser umgebenden Generäle und Räte zu gewinnen. Viele von ihnen mag er schon damals gemalt haben; wenigstens versicherte er den ferraresischen Gesandten, er wäre so sehr beschäftigt, daß ihm die Zeit zum Essen fehle. Erhalten aus dieser Zeit seines Aufenthaltes in Bologna ist außer dem Kaiserporträt wohl nur ein Bildnis geblieben. Im Palazzo Pitti in Florenz hängt die Halbfigur eines Mannes, der, leicht nach links gewendet, in der Rechten den Kommandostab hält, mit der Linken das Schwert umspannt. Die dunkle Färbung des vom starken Bart umrahmten Gesichtes harmoniert eigenartig mit dem stumpfen Rotbraun des enganliegenden Rockes, und phantastisch krönt ein Barett mit hochragenden Federn das Haupt. Ein Kopf voll Entschlossenheit — wie fest bohren sich die Augen auf den Beschauer —, eine Gestalt voll Lebenskraft und Mut. Niemand wird hier das Porträt eines Kirchenfürsten vermuten. Es ist Kardinal Ippolito, der vorletzte Sproß der Hauptlinie des Hauses Medici, Sohn jenes Giuliano des „Träumers", den Michelangelos Grabmal unsterblich gemacht hat — damals im Alter von einundzwanzig Jahren, und heimkehrend von einer Expedition, die der Papst Clemens VII., sein naher Verwandter, gegen die Türken gesandt hatte. Kriegsruhm brachte Ippolito Medici nicht heim, aber jenes Kostüm eines ungarischen Magnaten, in welchem er sich von Tizian porträtieren ließ. Ein anderes kleineres Bildnis, das Tizian von ihm malte, stellte ihn in Waffen dar; es ist verloren gegangen. Drei Jahre später nach dem Entstehen jenes glanzvollen Porträts starb der Medicaeer in Gaëta an Gift, das ihm

sein Vetter Alessandro durch den Mundschenken hatte verabreichen lassen. —

In der Ferne vergaß Karl V. den Künstler nicht, den noch oft in seinem Dienst zu gebrauchen schon damals seine Absicht gewesen sein mag. Bald nach seiner Rückkehr nach Spanien ließ er ihm eine besondere Auszeichnung zu teil werden. Vom 10. Mai 1533, gegeben zu Barcelona, datiert das Patent, durch welches er Tizian zum „Grafen des lateranensischen Palastes, unseres Hofes und des kaiserlichen Konsistoriums" ernennt, unter Verleihung des Titels eines Pfalzgrafen, mit dem Recht Notare zu ernennen, illegitime Kinder zu legitimieren u. a., und unter Erhebung in die Würde eines Ritters vom goldenen Sporen, deren Abzeichen: Schwert, Kette und Sporen er tragen darf. Auch seine Kinder und Nachkommen wurden in den Adelstand erhoben und sollten sich derselben Rechte und Privilegien erfreuen, wie die, welche auf vier Generationen adliger Vorfahren zurückblicken konnten. Mehr aber, wie die Auszeichnung als solche, spricht die Motivierung für die Gesinnung des Kaisers Tizian gegenüber: „Deine Begabung als Maler und Deine Fähigkeit, Personen nach dem Leben zu malen, scheint uns so groß, daß Du der Apelles dieses Zeitalters zu heißen verdienst. Nach dem Beispiel unserer Vorgänger Alexanders des Großen und des Oktavianus Augustus, von denen der eine nur von Apelles, der andere nur von hervorragenden Künstlern gemalt werden wollte — haben Wir uns von Dir malen lassen wollen und haben Deine Geschicklichkeit, wie Dein Glück so erprobt, daß Wir glaubten, Dich mit Kaiserlichen Ehren auszeichnen zu sollen, als Zeichen unserer Gesinnung gegen Dich und zum Gedächtnis der Nachkommen."

Seitdem einst Friedrich III. dem Gentile Bellini die Würde eines Comes Palatinus verliehen (1469), war einem italienischen Künstler nicht solche Auszeichnung widerfahren.

Und hier darf man wohl der kaiserlichen Worte gedenken, die, wenn sie gesprochen worden sind, den Kaiser nicht minder ehren, wie den Künstler, die aber für alle Fälle wertvoll sind für die Vorstellung, die man sich von dem Verhältnis Karls V. zu Tizian machte. Als einst während einer Sitzung Tizian den Pinsel hinfallen ließ, bückte sich der Kaiser danach und hob ihn auf. Seinen Hofleuten, die sich darüber wunderten, sagte er, daß Tizian es verdiene, von einem Kaiser bedient zu werden. Und auch jene andere Antwort sei hier erwähnt, die er gab, als man über die Verleihung des Pfalzgrafentitels an den Maler erstaunt war: er könne viele Grafen kreiren, aber nicht einen Tizian.

Anderthalb Jahre nach ihrer Begegnung in Bologna hat der Kaiser einen Versuch gemacht, Tizian nach Spanien zu ziehen. Mit ihm wünschte die Kaiserin, wohl unter dem unmittelbaren Eindruck der Porträts ihres Gemahls, dringend den Maler am Hof zu sehen und sich selbst und den Prinzen Philipp von ihm malen zu lassen. Tizian machte gegen den kaiserlichen Gesandten in Venedig, Lopez de Soria, Ausflüchte: er sei zu Haus unabkömmlich, so lange sein Bruder nicht von Wien — wohin er wegen eines Holzprivilegs gereist war — zurückgekommen sei. Daraufhin suchte der Gesandte durch Vorstellungen bei König Ferdinand die Angelegenheit des Francesco Vecellio so viel als möglich zu beschleunigen. Endlich kehrte dieser nach Venedig zurück — es war in den ersten Tagen des November 1534 —, und nun schien dem Maler jeder Vorwand genommen; ja, er war wohl wirklich entschlossen die spanische Reise endlich anzutreten. Der Gesandte versprach schon dem König Ferdinand die Porträts der Kaiserin und des Infanten. Was dann doch in letzter Stunde den Plan vereitelt hat, darüber schweigen die Dokumente völlig. Thatsache ist, daß Tizian in Venedig

blieb und später das Porträt der Kaiserin nach dem Bild eines anderen Künstlers hat malen müssen.

Zum zweiten Mal begegneten sich Karl V. und Tizian, als der Kaiser auf der Heimkehr von seiner afrikanischen Expedition Italien von Süd nach Nord durchzog. Anfang Mai 1536 verließ der Maler Venedig und schloß sich dem Herzog von Mantua an, der dem Monarchen entgegenreiste. In Asti trafen sie Karl V. Ein kurzes Billet Tizians vom 31. Mai, an Aretino gerichtet, giebt eine anschauliche Vorstellung von dem kriegerischen Leben, das ihn dort umgab. „Ich habe Don Alvise Davila die Hand geküßt .... Dasselbe wollte ich bei Herrn Antonio da Leva thun, aber es war keine Zeit, denn er war nur auf einen halben Tag hier bei dem Kaiser; und es war eine solche Zahl Herren da, daß ich ihm nicht die Hand küssen konnte. — Hier ist alles Tamburwirbeln; alles rüstet mit Eifer gegen Frankreich. Binnen kurzem hoffe ich bei Euch zu sein. Bas las manos a vuestra merced" — spanisches Ceremoniell, wie die Sprache waren Tizian nicht ganz fremd geblieben.

Leider ist uns von dieser Begegnung nichts geblieben, als die historische Reminiscenz. Wir wissen nicht, welche Porträts — um solche kann es sich doch wohl nur gehandelt haben — damals entstanden sind. Ebenso hat von den späteren Begegnungen Tizians mit seinem kaiserlichen Herrn, die in Italien stattfanden (1541 in Mailand und 1543 in Busseto) nur eine undeutliche Kunde sich in unsere Tage hinübergerettet. Erst auf deutschem Boden, in Augsburg, haben diese Beziehungen ihren Höhepunkt erreicht und in bedeutenden Schöpfungen Tizians dauernde Erinnerung gefunden.

VI.

Thätigkeit in Venedig um 1540.

Es erregt mit Recht unser Erstaunen, daß Tizian trotz der Anforderungen, die fürstliche Gönner an seine Arbeits-kraft stellten, doch die Zeit zu teilweise sehr umfangreichen Arbeiten in seiner Heimat fand. Unter ihnen wird man sich das Votivbild des Dogen Gritti, das in der Sala del Collegio des Palastes im Oktober 1531 aufgestellt wurde, allein aus der kurzen Beschreibung bei Sanuto zu rekonstruieren haben: Andrea Gritti war vor der Madonna knieend dar-gestellt, empfohlen von San Marco (diese Gruppe auf der rechten Seite); links von der Madonna die Heiligen Bernardin, Alvise und Marina, deren Anwesenheit man auf wichtige Ereignisse im Leben des Dogen witzig ausdeutete. Das Bild, dessen Schönheit Sanuto rühmt, muß dem Brand des Jahres 1573 zum Opfer gefallen sein.

Zwei Jahre nach dem Votivbild (1533) gelangte in der eben vollendeten Kirche San Giovanni Elemosinario das Bild des Namensheiligen auf dem Hochaltar zur Aufstellung. Seine Gestalt, innerhalb des Rahmens durch mehrere Stufen erhöht, ragt gegen den Hintergrund des weiten, von mächtigen Wolken durchzogenen Himmels zu gewaltiger Größe empor. Der Bischof, dem ein das Kreuz tragender Knabe zur Seite steht — doch bleibt dessen Gestalt im Schatten — wird bei dem Lesen in der Bibel durch den Krüppel unterbrochen, der herangekrochen ist, von Lumpen

bedeckt, und eine Gabe heischt. Der Augenblick, wie der Greis sich umwendet dem Bettler die Gabe zu reichen, ist von Tizian zur Darstellung gebracht. Das milde Hinabbeugen und das vertrauensvolle Aufblicken verbinden die Gestalten mehr, als der Gegensatz der äußeren Erscheinung sie zu trennen vermag. Mit erstaunlicher malerischer Kühnheit ist in die Mitte des Bildes die breite weiße Fläche des Gewandes, das der Bischof trägt, gebracht, mit größter Freiheit in lebhaftem Wechselspiel behandelt, und von bräunlichem Rot (des Untergewandes und des Kragens) eingefaßt. Mit dem tiefen Blau des Himmels sind die wenigen Farben des Bildes zu kräftiger Harmonie verbunden, und diesem durch farbige und figürliche Komposition eine Hoheit verliehen, daß es auf dem Hauptaltar der mäßig großen Kirche eines starken Eindruckes nicht verfehlen wird.

Die regierenden Herren in Venedig sahen Jahr um Jahr geduldig mit an, wie Tizian für auswärtige Fürsten und Privatleute in der Heimat thätig war, und ein Werk nach dem anderen seine Werkstatt verließ, wie der Meister aber keineswegs der großen Arbeit zu gedenken schien, die er bereits im Jahre 1513 auszuführen sich erboten hatte: das Schlachtenbild für den Saal des großen Rates. Es kam dann endlich der Augenblick, in dem die Geduld der Signorie zu Ende war. Am 23. Juni 1537 erging folgender Beschluß des Senats: seit fast zwanzig Jahren befände sich Tizian im Besitze der Senseria, die ihm unter der Bedingung verliehen war, daß er das Bild der Schlacht zu Lande (im Gegensatz zu der Darstellung eines Seegefechts von Gentile Bellini im selben Saal) „auf der Seite nach der Piazza zu, oberhalb des großen Kanals“ malen sollte. Es sei billig, da er die Arbeit nicht geleistet hätte, daß er auch des Vorteils nicht teilhaftig sein sollte. „Deshalb soll Tizian verpflichtet sein, der Signorie das ganze Geld, das er von seiner Maklerstelle

bezogen hat für die Dauer der Zeit, während welcher er an dem genannten Bild nicht gemalt hat, zurückzuerstatten."

Diese energische Drohung hatte den gewünschten Erfolg: Tizian machte sich nun ernsthaft an die Vollendung des Bildes. Im November 1537 war er, wie man aus einem Brief Aretinos erfährt, bei der Arbeit, und unter dem 10. August des folgenden Jahres schrieb der Mantuaner Gesandte dem Federigo Gonzaga: nun Tizian das Bild im Ratssaal beendet habe, werde er sich den Cäsarenbildern widmen. In der Bestätigung der Maklerstelle, die am 28. August 1539 erfolgte, darf man den Ausdruck der Anerkennung seitens der Signorie für Tizians Leistung erblicken.

Dem historischen Zusammenhang nach sollte das Werk die Eroberung von Spoleto durch Friedrich Barbarossa darstellen. In den Dokumenten wird es kurz als ‚die Schlacht‘ oder ‚die Schlacht zu Lande‘ bezeichnet.

Wie sollte sich nun Tizian zu einer solchen Aufgabe stellen? Bis dahin hatte er an großen Kompositionen nur Heiligenbilder und Mythologisches gemalt, in denen er Abbilder schönen Scheines durch seine Macht in die Realität erwecken konnte. Hier aber hatte er ein Reales zur Darstellung zu bringen, für das ihm doch die eigene Anschauung fehlte. Wäre es so wunderbar (besonders wenn man an die poetische Licenz denkt, die sich die Künstler allgemein nahmen), daß Tizian das Bild danach ausgestaltete, was sich ihm wenigstens aus Erzählungen zu lebendiger Anschauung verdichtet hatte? Im Thal der Piave, angesichts Cadores, hatte am 2. März 1508 die Schlacht stattgehabt, in der der venezianische Feldherr Bartolomeo d'Alviano die kaiserlichen Truppen vernichtete. Bei den engen Beziehungen Tizians zu seinem Geburtsort, wo ihm der Vater und zahlreiche Verwandte lebten, war er sicher über die Einzelheiten des Kampfes gut unterrichtet. War etwas mehr geeignet, be-

sonders zu der Zeit, als hohe dramatische Kraft immer stärker in ihm rege wurde, ihn zur Darstellung zu reizen, als das Ringen der beiden Heere in der großartigen Gebirgslandschaft, deren Einzelheiten ihm so innig vertraut waren?

Es würde sehr wohl angehen aus Tizians Innerem heraus zu erläutern, wie es kam, daß in der That die ‚Schlacht bei Cadore' — und so wird in der späteren Litteratur das Gemälde schlechthin bezeichnet — für den Saal des Großen Rates entstand. Es ist möglich, daß die französische Gesinnung des Dogen Andrea Gritti es sich nicht versagen konnte, mutato nomine hier an öffentlichster Stelle der Kaisermacht zu spotten; aber notwendig ist diese Annahme nicht. Beiläufig bemerkt wurde bei der Erneuerung des malerischen Schmucks des Saales die ‚Schlacht bei Cadore' in einem Deckenbild von Francesco Bassano dargestellt und durch beigefügte Inschrift deutlich gekennzeichnet.

Aus dem Stich Fontanas und einer kleinen Kopie, die allerdings nur den Hauptteil der Komposition wiedergiebt (Uffizien), müssen wir uns Tizians Historienbild wiedererstehen lassen, das der verhängnisvolle Brand des Dogenpalastes im Jahre 1577 vernichtet hat.

Die landschaftliche Scenerie bestimmt entscheidend die Anlage der Komposition: rechts und links die ansteigenden, felsigen Ufer, in der Mitte das tiefe Flußbett. Es war ein feiner Kunstgriff des Meisters, in die Mitte der vielfältigsten Bewegung die ruhige Bogenlinie der Brücke, die sich über den Fluß spannt, zu bringen. Sie trennt die Massen, gruppiert sie und giebt der Komposition die Ruhe, deren sie bedarf, um übersichtlich zu bleiben.

Während auf dem rechten Flußufer ein Reitertrupp, die Lanzen hoch gerichtet, unter dem mit drei Löwen gezierten Banner, der Brücke zureitet — also sich vom Beschauer entfernt —, ist auf der anderen Seite eine brandende Masse im

Kampf verstrickt. Einige Reiter sprengen im Galopp die Brücke hinunter, und um die Standarte mit dem Doppeladler wogt das Handgemenge. Die Venezianer sind den Kaiserlichen über und jagen sie dem steilen Abhang zu. Von diesen leisten einige noch mit Lanzen Widerstand, andere stürzen über Leichen hinab. Mit großartiger Kühnheit ist einer darunter gezeichnet, der, ein kurzes Schwert schwingend rückwärts stürzt, im wirklichen Augenblick der Bewegung erfaßt. Aus dem Fluß suchen die Kämpfer wieder heraus und an den Felsen empor zu klimmen: man wird nahe dem Vordergrunde ein Mädchen gewahr, die angstscheuen Blickes sich heraufzuretten sucht, und die wohl dem künstlerischen Wohlgefallen des Meisters in diesem Milieu ihr Dasein verdankt.

Ganz im Vordergrund rechts, getrennt von den Massen, hat der Künstler dem Feldherrn den Platz zugewiesen. Er isoliert ihn noch mehr von der eigentlichen Komposition, indem er die Gestalt nur in Halbfigur vor uns hinstellt: so nahe dem Beschauer, daß dieser gleichsam mit vom Standort des Feldherren die Schlacht überschaut. D'Alviano, barhäuptig, läßt sich eben von dem Pagen den Panzer festschnallen. Der weit vorgestreckte rechte Arm stützt sich auf den Kommandostab. Am Rand des Ufers, etwas hinter ihm, ist eine Kanone aufgefahren, und mehr zurück führt ein Soldat sein weißes Schlachtroß, dessen Schenkel, wie Ridolfi sich ausdrückt, gleich weißer Seide schimmerten.

Betrachtet man das gewaltige Leben dieser Komposition, den Eindruck, den sie hervorbringt, als ob Massen mit einander verstrickt sind, so wird man die Kunst des Malers bewundern, der solchen Effekt mit einer nur geringen Zahl von Figuren hervorzubringen verstand. Denn in Wahrheit sind etwa fünfzig Gestalten auf dem Bild unterscheidbar, während die Masse des Heeres im fernen Hintergrund, unter dem weiß und rot gestreiften Banner d'Alvianos, auf dem Marsch

begriffen dargestellt ist. Die geschickte Benutzung der hochragenden Lanzen, der Speere und Schwerter erweckt die Vorstellung einer weit größeren Zahl. Das Blitzen der Harnische der venezianischen Reiter, die antikisch gebildeten Panzer der kaiserlichen Soldaten, das Durcheinander von Menschen- und Pferdeleibern, aus deren Mitte hier und da eine einzelne Farbe sich heraushob, dominierend die hellen Farben der beiden Banner, muß ein malerisches Ganzes von der größten Wirkung gebildet haben.

Das Landschaftliche wird man sich nicht großartig genug vorstellen können. Den Hintergrund erfüllen ansteigend die Berge, deren Spitzen himmelan ragen; Baumgruppen unterbrechen hier und da das bräunliche Gestein. Links auf der Höhe in Flammen die Burg von Cadore; der Sturm treibt die Rauchwolken thalabwärts und vermischt sie mit dem schwer verhangenen Himmel. Ein furchtbares Unwetter geht in Donner und Blitz hernieder. Der Aufruhr der Elemente mischt sich mit dem Ringen der Heere.

Die Leidenschaftlichkeit der Komposition läßt uns auch aus den Kopieen noch ahnen, wie stark seelisch Tizian hier beteiligt war und mit vollem Leben das Ganze, wie das Einzelne erfüllte. Es ist ein unersetzlicher Verlust, daß diese bedeutendste bewegte Komposition des Meisters zu Grunde gegangen ist — und wir werden, um ahnend zu erfassen, was sie gewesen sein muß, zwei inhaltlich allerdings sehr verschiedene Bilder heranzuziehen haben, die nicht wesentlich später entstanden sind, den ‚Tempelgang Mariä‘ (Venedig, Akademie) und das ‚Ecce homo‘ (Wiener Galerie).

Es hatte sich in Venedig für die ‚Darstellung der Maria im Tempel‘ ein bestimmtes Kompositionsschema herausgebildet, das auf keinen Geringeren, als Jacopo Bellini zurückzuführen ist (Skizzenbuch in London), und das in Bildern Carpaccios (Brera) und Cimas (Dresden) sich wiederholt. Auf einer

breiten Treppe, die im Profil gesehen, den Vordergrund des Bildes fast ausfüllt, schreitet die kleine Maria hinan, allein — die Eltern haben am Fuß der Treppe Halt gemacht. Oben erwartet sie der Hohepriester.

Der Hauptsache nach schloß sich Tizian der herkömmlichen Überlieferung an, als er für die Sala dell'albergo der Scuola della Carità in Venedig — es war eine der sechs Scuole grandi der Stadt und dient jetzt als Akademie — sein berühmtes Bild malte. Es ist ein kleiner Raum, mit herrlicher geschnitzter, in Gold und Blau gemalter Decke. Rings herum ziehen sich dunkle Bänke. Die Wand, für welche Tizians gewaltiges Gemälde — es ist nahezu acht Meter lang bei einer Höhe von drei und einem halben Meter — bestimmt war, und an der es in der Gegenwart endlich wieder zu sehen ist, nachdem es lange Zeit in einen der großen Säle der Akademie verbannt war, wird von zwei Thüren durchbrochen, deren oberes Stück in die Leinwand einschneidet. Das Licht fällt von links in den Raum. Mit diesen äußeren Bedingungen hatte der Künstler zu rechnen.

Tizian verlegt die Scene in eine Palaststraße. Links erhebt sich ein Hallenbau, daneben etwas zurück eine Pyramide; rechts wird das Auge an stolzen Bauten entlang, deren Fenster Zuschauer beleben, in die Tiefe geführt. Auf der Straße versammelt sich die dichte Masse des Volkes, das nicht zu fehlen pflegt, wenn ein besonderer Vorgang Aufmerksamkeit erweckt, und drängt sich am Fuße der Treppe zusammen, die vielstufig zum Tempeleingang hinaufführt. Dem Gewoge der Gestalten, den mächtigen Gebäuden steht die kleine Maria allein gegenüber. Sie hat eben den mittleren Treppenabsatz überschritten und setzt den Fuß auf die nächste Stufe, die rechte Hand erhebend, mit der linken das lichtblaue Röckchen fassend, freudigen Blickes.

Wie sie dasteht, von goldigen Strahlen umleuchtet, zieht sie zuerst den Blick des Beschauers auf sich.

Der greise Hohepriester schreitet ihr entgegen, geleitet von einem Geistlichen und einem Chorknaben, und erhebt die Hände zum Segen.

Aus der Volksmenge wird die vorderste Gruppe farbig dem Auge zuerst empfohlen. Hier herrscht Gelb in den verschiedensten Abstufungen vor: in dem Gewande der stolzen Frau, die hoch aufgerichtet das Emporschreiten der kleinen Maria verfolgt, in dem Mantel des Greisen, der lebhaft zur Nachbarin sich wendet, im Schreiten und vom Rücken gesehen dargestellt, und in andern Figuren mehr nach dem Hintergrund zu. Gleichsam als Folie dazu dient ein volles Rot, so wie es Paris Bordone an Frauen liebt, in dem Gewand des Mädchens vorn an der Treppe, das über die Schulter hin zu der nächststehenden spricht und zugleich vorwärts weist auf Maria.

Der lichten Mitte hält das Gegengewicht die Gruppe von vier Männern zur linken Seite im Vordergrund, offenbar Porträts — die Namen der beiden ersten hat uns die Tradition erhalten —, schwarz gekleidet bis auf den vordersten, dessen rotes Gewand sich voll heraushebt und diese Gestalt wiederum zu einer der am meisten beachteten des Bildes erhebt.

Um diese Hauptfiguren gruppiert sich die große Zahl Statisten, die den Hintergrund erfüllen, Kopf an Kopf, Greise und Kinder, alte und junge Frauen, eine jede Gestalt geistvoll charakterisiert, lebhaft bewegt, nebensächlich scheinbar und doch wieder unentbehrlich. Man wird die beiden beachten, die der Treppe zunächst stehen, den Greis und das kleine Mädchen im hellgrünen Rock, die beide, aufgestützt auf die Treppenstufen, jedem Schritt der Maria mit den Augen folgen; auch die Gruppe links unter der

Halle, von dieser beschattet, eine in Grau gekleidete Frau mit dem Kind auf dem Arm, der ein vornehmer Mann eine Gabe spendet — wohl eine Anspielung auf den Namen und den Zweck der Scuola. Endlich aber muß hier der Gestalt gedacht werden, die am nächsten zum Beschauer gestellt ist, der einzigen diesseitig der Treppe, der häßlichen Alten, die hockend Eier und Geflügel feil hält. Eine ähnliche Figur findet sich schon auf dem erwähnten Bild Cimas; bemerkenswert ist aber bei Tizian die realistische Kraft, mit der er die starke Häßlichkeit der Alten rücksichtslos wiedergiebt. In der Komposition dient ihm diese Figur die graubraune Fläche der Treppe farbig zu unterbrechen und durch das weiße Tuch, das ihr Kopf und Schultern umhüllt, in den Vordergrund ein starkes Licht zu bringen.

Die großen, ruhigen Farbenmassen der Architekturen verbinden die lebhaft zusammenstoßenden Farbengruppen und neutralisieren sie in gewissem Sinn. Ebenso hat die Landschaft für die koloristische Gesamtwirkung ihre Bedeutung, die Baumgruppen und der bräunliche Felsen, die blauen, einsamen Bergkuppen und die schwebende weiße Wolke darüber, die nicht zum wenigsten dem Bild die Tiefe giebt. Eine jede Einzelheit ist einem farbigen Ganzen dienstbar gemacht, das selbst in Tizians Werk einen gewaltigen Fortschritt, innerhalb der italienischen Malerei eine niemandem sonst erreichbare Höhe bezeichnet.

An kühner Behandlung lebhaft bewegter Gestalten und koloristischem Reiz wird man der ‚Schlacht von Cadore‘ und dem ‚Tempelgang‘ jene Darstellung des ‚Ecce homo‘ vergleichen dürfen, die Tizian für einen in Venedig ansässigen niederländischen Kaufmann Giovanni d'Anna — Vasari nennt ihn Tizians Gevatter — im Jahre 1543 vollendete.

Oberhalb der Treppe, die zu dem Palastbau hinaufführt, steht Christus, nackt bis auf den Schurz, eine

Gestalt mit erloschenen Kräften, und wird dem Volk von Pilatus gezeigt — dessen Kopf, ein fatales Gemisch von Hochmut und Cynismus verratend, offenbar nach Pietro Aretinos Antlitz konterfeit ist. Und wie er den Volkshaufen fragt, der sich am Fuß der Treppe versammelt hat, ein Durcheinander von Kriegern, in deren Mitte ein junges Mädchen, das einen Knaben umfaßt und zu sich heranzieht, vorn ein feister Pharisäer, ein paar Reiter rechts, so viel Gestalten so viel ausgeprägte Typen, da donnert es ihm zur Antwort: „Kreuzige ihn.“ Sie stürmen die Treppe halb hinan; sie gestikulieren und weisen auf den Heiland; sie recken die Arme nach oben. Man glaubt einen Volkshaufen zu sehen und all' die niedrigen Instinkte eines solchen entfesselt.

Ist es so wunderbar, daß dieser Stoff, von diesem Künstler und in dieser seiner Periode mit Leidenschaft dargestellt, mehr als einmal die Kritik herausgefordert und zu Betrachtungen über Tizians „unedle“ Auffassung veranlaßt hat? Wir wollen mit diesen Kritikern nicht rechten, da man niemandes Geschmack Gesetze diktieren kann. Aber daß Tizian nicht mehr Christus darstellte als edeln, vornehmen Mann, wie im Bild des „Zinsgroschens‘, sondern ihn hier, wo er erniedrigt wird, auch wirklich in der Erniedrigung zeigt, die Wirkung seines Bildes berechnet auf den Gegensatz dieses einsamen, nackten, gebrochenen Menschen gegen die Menge, die heult und tobt und sein Leben fordert, zeigt einmal mehr, daß seine Kunst ihren Charakter gewechselt und nach der dramatischen Seite hin sich vervollkommnet hatte und gereift war. Seine Auffassung rechtfertigen die gewaltige Wucht seines Werkes und das pulsierende Leben, mit dem er alle Gestalten erfüllte.

Wieder tritt seine Farbe hier als ein Hauptbestandteil in die Beachtung. Das farbige Auf- und Abwogen dieser Masse ist in Worten nicht wiederzugeben, ein Durch-

einander von blitzenden Waffen und vollen Farben (unter denen ein kräftiges Rot mehrfach wiederkehrt); nur der wunderbaren Wirkung des gelben Banners gegen den tiefblauen Himmel sei gedacht. Fast in der Mitte der Komposition steht in lichtem Weiß die liebliche Gestalt des blonden Mädchens, der einzige Ruhepunkt unter all den bewegten Figuren und die stärkste Lichtmasse innerhalb der Komposition. Hier feiert seine künstlerische Berechnung ihren Triumph. Noch heute empfindet man, wie Tizian diese Gestalt, die an seine Tochter Lavinia erinnert, mit Liebe gemalt hat. Unter nicht unähnlichen Bedingungen hat Rembrandt einen malerischen Effekt hervorgebracht, der dem von Tizian so glücklich erreichten vergleichbar ist (in der ‚Nachtwache‘).

Hier wird man auch noch einer Komposition des Meisters zu gedenken haben, die von Domenico dalle Greche meisterhaft in Holzschnitt wiedergegeben worden ist (1549). Der ‚Untergang Pharaos im roten Meer‘ gab Tizian Gelegenheit zu der wohl großartigsten Darstellung des Meeres, die uns die Renaissance-Kunst hinterlassen hat. Die Schwierigkeit, eine solche Wasserfläche darzustellen, die gewaltige Bewegung und ihr allmähliches Abschwellen nach dem fernen Horizont zu, wurde scheinbar leicht von ihm überwunden. Die Naturabbildung ist fast die Hauptsache, der historische Vorgang, der die Veranlassung bot, in die zweite Stelle des Interesses gedrängt. In der Ökonomie des Ganzen nimmt das mit den Wogen ringende Reiterheer, nehmen die Geretteten am Ufer einen verhältnismäßig bescheidenen Raum ein, der doch dem Künstler zur Entfaltung seiner charakterisierenden Kraft genugsam Gelegenheit bietet. –

Verwandte künstlerische, speziell malerische Tendenzen, mit dem ‚Tempelgang Mariä‘ lassen die ‚Verkündigung‘ (Scuola di San Rocco) und das Bild des ‚Tobias mit dem Erzengel‘ (San Marziale) erkennen. Die ‚Verkündigung‘

wurde 1555 der Scuola von dem Rechtsgelehrten Aurelio Cortona hinterlassen und hängt seit mehreren Jahrhunderten hoch oberhalb der Treppe, die zu dem durch Tintorettos Gemälde weltberühmten Großen Saal führt. Maria, fast ganz in ihrem dunkelblauen Mantel verborgen, vernimmt am Betpult knieend die Botschaft Gabriels, der leicht bewegt, auf Wolken schwebend, daher kommt. Sein tiefrotes Gewand flattert rückwärts, und das weiße Oberkleid enthüllt, segelartig sich bauschend, den rechten Arm und die Schulter. Ein heller Sonnenstrahl geht von der Taube aus und unterbricht das düstere Gewölk, das über der stürmisch bewegten Landschaft lagert. Ein schwacher Abendrot-Schimmer umhellt leicht die Baumgruppen in der Ferne, die man von der säulengetragenen Loggia aus, der stolzen Bühne der ‚Verkündigungsscene‘, überschaut.

Dieses Werk, dessen Komposition in Venedig vorbildlich geworden ist, mag uns entschädigen für den Verlust jener anderen ‚Verkündigung‘, die Tizian für die Nonnen von Santa Maria degli Angeli in Murano malte, dann aber, als er mit ihnen nicht handelseins werden konnte, auf Aretinos Rat der Gemahlin Karls V. zum Geschenk machte. Die Nonnen ließen sich als Ersatz von Pordenone das Bild malen, das man noch in der stillen Muraneser Kirche betrachten mag. Tizians Komposition ist uns nur durch Caraglios Stich und die glühende Beschreibung in einem Briefe Aretinos (vom 9. November 1537) erhalten. Man bewunderte hier die Figur des Engels, von dem das Licht ausging, und mit dessem gelben Gewand der Wind sein Spiel trieb; die Jungfrau, ganz Erbarmen; auf leuchtend weißen Wolken Engelknaben (deren zwei des Kaisers Devise trugen); endlich eine herrliche Landschaft, in Abendstimmung, „so wahr, wie man sie nach dem Regen gegen Abend sieht,“ von einem Regenbogen überspannt.

Auf dem Bild des ‚Tobias mit dem Erzengel‘, das mit der ‚Verkündigung‘ in San Rocco mehr als einen Berührungspunkt hat, sind die beiden Gestalten in die rechte Bildhälfte gerückt. Sie sind im lebhaften Fortschreiten ganz nach vorn gelangt; ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf das Gefäß, das Raphael trägt; wie hängt das Auge des Knaben daran! Im Schreiten enthüllt sich das linke Bein des Erzengels; sein rechter Arm steht weit ab vom Körper; der linke (er ist nicht sichtbar) scheint sich beschirmend um Tobias zu legen. Ein Hündchen (sehr schlecht gemalt, wenn man an die großen Tiermaler des folgenden Jahrhunderts denkt) geht voran und weist den Weg. Die linke Hälfte ist von dem Eingang eines Waldes erfüllt, in dessen Schatten eine knieende Mannesgestalt (der Täufer?) sichtbar wird. Gerade durch diese dunkle Masse der Bäume werden die zwei Gestalten so stark nach vorn gebracht.

Hier ist dann eines der seltenen Historienbilder Tizians, die ‚Allokution des Marchese del Vasto‘ (im Prado), anzureihen. Der Auftrag zu diesem Bild war dem Künstler wahrscheinlich zu Teil geworden, als er Anfang Januar 1540 in Mailand weilte, um dort im Interesse seines Sohnes sich bei d'Avalos, dem kaiserlichen Gouverneur, zu verwenden. Bereits am 20. November desselben Jahres konnte Aretino dem Besteller eine ausführliche Beschreibung des Bildes senden, und einen Monat später hören wir, daß eine Skizze der Komposition nach Mailand gesandt wurde. Trotzdem zog sich die Vollendung dann noch mindestens bis ins nächste Jahr hin. Vielleicht überbrachte Tizian das Werk persönlich dem Marchese, wie er im August 1541 nach Mailand kam, um dort mit dem Kaiserlichen Hof zusammenzutreffen.

Erhalten blieb uns nur die Ruine des Bildes, genug, die Komposition zu überschauen, nicht genug, die künstlerischen Qualitäten Tizians zu erkennen, die das Bild etwa auf eine

Stufe mit dem Wiener ‚Ecce homo‘ erhoben haben werden. Aus den großen Bränden des Escorial (1671) und des Madrider Alcazars (1734) ist es gerettet worden, nicht ohne empfindlichen Schaden zu erleiden. Der Marchese del Vasto steht erhöht auf einem Postament und spricht zu seinen Soldaten, „in Gestalt und Geist Julius Caesar'n gleich.“ Der Glanz der Rüstung des Feldherrn blendete den Beschauer. „Das Auge der zahlreichen Soldaten, die in mannigfacher Weise bewaffnet, still sich halten, wendet sich von der Majestät, die auf Eurer goldenen Stirn thront, nur ab, um Francesco Ferrante (des Marchese jungen Sohn) zu betrachten, der wie Phoebus an der Seite des Mars erscheint. Der Knabe hält den Helm, mit dessen Federn der Wind spielt.“ So etwa schildert — verziert noch mit mannigfachen Floskeln — Aretino den Eindruck des Bildes. Von anderer Seite erfahren wir noch, daß unter den Gestalten sich auch Aretino porträtiert fand. Wirkungsvoll noch heute ist es, wie Tizian, wiederum ohne bedeutende Mittel aufzuwenden, den Eindruck eines großen Menschenhaufens hervorzurufen wußte, besonders durch die geschickte Verwendung der Lanzen, die hoch in die Luft ragen.

Es war dann Anfangs der vierziger Jahre, daß Tizian von den Brüdern von Santo Spirito, die das Hauptwerk seiner Jugendzeit, den thronenden San Marco, besaßen, den Auftrag auf eine größere Zahl von Bildern erhielt. Ein Altarbild stellte die ‚Ausgießung des heiligen Geistes‘ dar, mußte aber später, als beschädigt, vom Meister erneuert werden. Das Bild mit diesem Gegenstand, das man nun in der Salute-Kirche bewundert, gehört einer anderen Periode in Tizians Schaffen an und wird daher an anderer Stelle zu erwähnen sein. Die übrigen Bilder, für den Schmuck von Decken bestimmt, wird man ebenfalls in der Kirche von Salute aufzusuchen haben, wohin der gesamte Kunstbesitz aus

Santo Spirito im siebenzehnten Jahrhundert gelangt ist. Acht kleinere Medaillons, im Chor der Kirche in einer Höhe angebracht, in der das Auge Einzelheiten nicht mehr zu unterscheiden vermag, stellen die Evangelisten und Kirchenväter dar: leidenschaftlich bewegte Köpfe, in ihrer Wirkung durch leuchtende Farben gesteigert. Einer unter ihnen, Matthaeus, mit wallendem Bart, trägt leicht erkennbar Tizians Züge.

Von dem Chor aus geht man in die Sakristei, von deren Altar jenes frühe Bild des Meisters leuchtet, und findet hier in die Decke eingelassen drei Schöpfungen aus dieser Zeit (etwa 1543—1544): ‚Kain und Abel‘, ‚Abraham und Isaak‘, ‚David und Goliath‘. Man wird leicht das Stofflich-Verwandte empfinden: alles Scenen, geeignet zur Entfaltung leidenschaftlicher Bewegungen, jedesmal aber nur wenige (zwei oder drei) Figuren. Zu jenem trieben den Künstler Anlage und Temperament; zu dieser Beschränkung nötigte ihn — wenn nicht etwa schon die Bestellung, was wir nicht wissen, — die künstlerische Einsicht, daß die Klarheit der Komposition dadurch unendlich gewinnen mußte. Der äußere Apparat ist auf allen drei Bildern fast der gleiche: brauner Boden, Felsgestein; man fühlt sich auf Bergeshöhen versetzt; über und neben den Gestalten der Himmel, düster, schwer bewölkt. Von diesem Grund heben sich die übergewaltigen Menschenleiber, bräunlich-gelb in der Farbe, machtvoll ab. Hier eine niederstürzende Gestalt, die noch mit einem Arm schwache Verteidigung versucht, über ihr zum Schlag ausholend, den Fuß auf den Besiegten setzend, Kain. Dort die hochaufgerichtete Gestalt Abrahams in doppelter Bewegung: die Linke ruht auf dem Nacken des Knaben, der niedergekniet ist auf dem Holzstoß; die Rechte schwingt das Opfermesser — und nun wendet er sich mit ganzem Leib herum zu dem Engel, der seine Bewegung gehemmt hat. Durch

die volle Breite des dritten Bildes legt sich schräg der Körper des Riesen; über ihm erhebt sich der Knabe, der dankerfüllt seine Arme zum Himmel erhebt: ein Sonnenstrahl durchbricht die düsteren Wolken.

An Großartigkeit der Konzeption kommt Tizian — wenn irgendwo — hier Michelangelo nahe. Es sind Menschenwesen, die in dieser Gewalt ihrer Muskeln und ihrer heroischen Bethätigung seiner Künstlermacht das Dasein zu danken haben. Und doch wieder ganz sein ist der koloristische Vortrag: wie die vorwiegend düstere Färbung die kräftigen Lokalfarben zusammenbringt und das farbige Gesamtbild nicht minder zu einer festen Einheit kraftvollen Lebens fügt, als die Komposition der Linien. Geht das an tragischem Gehalt reichste der drei Werke ganz unter in Dunkelheit, in der die bräunlichen Leiber noch als die lichteren Teile wirken, so ist die ‚Opferung Isaaks', die Darstellung göttlichen Lohnes für frommen Glauben, wechselvoll erhellt durch Lichter, die am Rand der Wolken aufleuchten und die tiefe Orangefarbe im Mittelpunkt (Gewand Abrahams) mit dem Rotviolett rechts und dem Graublau links in den entgegengesetzten Ecken in vollkommene Verbindung setzen. In der Komposition, die Davids Sieg verherrlicht, dominiert als farbige Masse der hingestreckte Leib Goliaths; das Licht von oben berührt die emporstrebenden Arme des Knaben fast körperlich.

Der Eindruck gerade dieser Werke scheint in Venedig tief und nachhaltig gewesen zu sein. Vielleicht der größte seit der Aufstellung des Petrus Martyr. Denn hier hatte Tizian etwas Neues, in der Kunst seiner Heimat Fremdes gegeben, den Versuch die Darstellung auf die Ansicht von unten anzulegen. Man darf dabei aber nicht an die Kühnheiten denken, die von den großen Deckendekorateuren seit dem siebenzehnten Jahrhundert scheinbar spielend bewältigt werden. Auch nicht an jene starken Verkürzungen, die die

Menschengestalt zu einem unförmigen Etwas mit stark heraus-gerichteten Armen und Beinen zusammenschrumpfen lassen, und die dem Correggio jenen bekannten, nicht ganz zu Unrecht gesprochenen Tadel vom ‚Froschragout‘ zuzogen. Tizian giebt nicht die volle Untenansicht; vielmehr als stände der Beschauer immer noch dem Bilde gegenüber, wenn auch sehr tief, so daß er zu solcher Höhe den Kopf emporrecken muß. Dem starken Eindruck seiner Arbeiten thut dies keinen Abbruch.

Es giebt musikalische Schöpfungen unserer größten Komponisten, in denen eine leidenschaftliche Stimmung von Anfang bis zu Ende sich ausspricht. In allen Tönen zittert sie nach. Ihnen lassen sich diese drei Bilder Tizians am besten vergleichen.

* * *

Als Tizian die Vollendung seines Schlachtenbildes für den Herzogspalast so lange hinauszog, benutzten seine Neider diesen Umstand, um den Meister herabzusetzen, indem sie behaupteten, nur als Porträtmaler gebühre ihm die erste Stelle. So hoch stand in der öffentlichen Meinung diese Seite tizianischer Kunst, daß Mißgunst davor zurückwich. Eben damals, in dem Jahrzehnt etwa von 1535—1545, scheint der Künstler wieder vielfach mit Porträts beschäftigt gewesen zu sein. Aus zahlreichen Briefen, die darauf Bezug nehmen, kann man eine lange Verlustliste von Bildnissen dieser Zeit zusammenstellen. Darunter solche des türkischen Sultans, nach einer Medaille (1538), des Kardinals von Lothringen (1539), des Pietro Bembo, der schon in früheren Jahren einmal dem Tizian gesessen hatte (1540), des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino und seine Gemahlin, letzteres, wenn man Aretinos Worten folgen darf, nur nach der Beschreibung ihres Gatten gemalt (1545), des jungen Daniele Barbaro (1545) und zahlreiche mehr. Besonders vollendet war das Bild des Marc' Antonio Morosini, den Aretino in

einem längeren Schreiben dazu beglückwünschte: so viel Zeit hätte Tizian darauf verwandt, daß er wohl imstande gewesen wäre, zwanzig andere Köpfe in der bei ihm sonst üblichen Breite zu malen.

An den Porträts, die aus dieser Zeit erhalten sind, wird man beobachten, wie eine starke koloristische Tendenz, eine rechte Freudigkeit an der Farbe, auch hier die bedeutende Auffassung des Künstlers aufs glücklichste unterstützt. Das Porträt Franz I. (Louvre), zu dem eine Studie, früher in der Sammlung Giustiniani in Padua, sich jetzt im Hause Franz von Lenbachs in München befindet (diese dem Verfasser nicht genügend bekannt), zeigt das listige Gesicht des Königs mit den so markanten Zügen im Profil, eingerahmt durch das Schwarz des mit Federn umsäumten Baretts, durch den glänzenden roten Atlasstoff und dunkles Pelzwerk; dazu schimmert hier und da das helle Weiß des Unterkleides hervor. Ist es jenes Bildnis, das Aretino im Dezember 1539 dem König zum Geschenk machte, und zu dem der Architekt Sebastiano Serlio eine ornamentale Umrahmung entworfen hatte? Noch breiter fast und hinsichtlich technischer Meisterschaft vollkommen ist das Bildnis des Pietro Aretino (Palazzo Pitti), das der Dargestellte im Oktober 1545 Cosimo I. Medici als Geschenk sandte. Der mächtige Kopf mit dem wallenden, hier und da ins Grau spielenden Bart, tritt dominierend hervor aus dem bewegten Farbenspiel in rot, mit dem Tizian das Gewand, auch dieses nicht ohne Großartigkeit geordnet, behandelt hat. Ein Sammetmantel mit breiten, wie Atlas glänzenden Aufschlägen, den die (mit dem Handschuh bekleidete) linke Hand zusammennimmt, öffnet sich über der Brust und läßt den Rock und die goldene Ritterkette sehen. Wie spielend gleitet der Pinsel des Meisters über die Fläche, setzt hier und dort in breiten Massen die Lichter auf, und belebt das Rot zur reichsten farbigen Wirkung. Man begreift nicht ganz, wie Aretino in

dem Brief an den Herzog, mit dem er die Gabe begleitete, schreiben konnte, die Wiedergabe des Stofflichen wäre nicht vollkommen. Wunderbar einfach dann dagegen der Kopf mit den ruhigen Lichtflächen der hohen Stirn, der vollen Backen, der kühn gebogenen Nase: unter den stark geschwungenen Brauen bohren sich die klaren Augen des Mannes fest in die Ferne.

An Schönheit der Farbe, Anmut und glänzendem Vortrag überragt diese Bilder das Porträt der kleinen Tochter des Roberto Strozzi (Berliner Galerie), aus dem berühmten Florentiner Geschlecht, dem die Feindschaft gegen das Medicaeerhaus die Verbannung eingetragen hatte. Es ist das einzige Kinderbildnis Tizians, das wir besitzen, und eines der wenigen, die in der glänzendsten Epoche der Renaissance gemalt wurden — noch war es nicht allgemeiner Brauch, fürstliche Kinder in Prunkkleidern von einem Hofmaler porträtieren zu lassen. Tizian war offenbar entzückt von der Anmut des kleinen Geschöpfes und bot seine ganze Kunst auf sie zu verewigen. Kostbare Stoffe, Schmuck, die Schönheit der Landschaft sollen zusammen dem einen Zweck dienen. Das Kind spielt mit dem weiß und braun gefleckten Hündchen, das artig auf der Balustrade sitzt, und will ihm ein Stück von seiner Bretzel abgeben; „nun sieh' hierher“, wird ihm bedeutet, und da wendet das Kind seinen Kopf herum, der nun ganz dem Beschauer zugewendet ist. Wer könnte je den Eindruck vergessen dieses runden Gesichtchens mit den strahlenden Augen, dem liebenswürdigen kleinen Mund, dem dichten Schmuck brauner Locken! Gegen eine bräunliche Wandfläche hebt sich die Gestalt ab im schimmernd weißen Seidenkleid, das bis auf die Füße herunterreicht, und das eine kostbare Goldkette, daran eine goldene Kugel lang herunterhängt, umgürtet. Rechts ist über die Balustrade, die ein Marmorrelief mit zwei tanzenden Putten ziert, ein Stück tiefroten

Sammtes gelegt. An dieser Stelle wird der Blick hinausgeleitet ins Freie, in grünendes Land, von jener duftigen Schönheit, wie es Tizian in seinen Jugendtagen so oft verherrlicht hat: reiche Baumgruppen, ein Teich inmitten, auf dem Schwäne schwimmen, und in der Ferne die blauenden Berge, die mit dem strahlenden Himmel sich vereinigen. „Wäre ich Maler, ich würde verzweifeln“, ruft Aretino angesichts des Bildes (Brief vom 6. Juli 1542); „es verdient den Vorrang nicht nur vor allen Bildern, die je gemalt wurden — auch vor denen, die in Zukunft entstehen werden.“

An farbiger Schönheit kommt diesem Werk das Bildnis der Isabella von Portugal, Karls V. Gemahlin nahe (im Prado). Tizian hatte die fürstliche Frau nie gesehen. Als Vorlage diente ihm ein (wohl flandrisches) Porträt, das sie als junge Frau Anfangs der zwanziger Jahre darstellte — „von einem unbedeutenden Künstler“ (di trivial penello). Bei jener denkwürdigen Zusammenkunft zwischen Papst Paul III. und Karl V., die vom 20. bis 25. Juni 1543 in dem kleinen Busseto — nahe bei Cremona — stattfand, hatte der Kaiser Tizian das Original übergeben und ließ ihm noch hinterher durch Aretino, den er in Peschiera wenige Tage später traf, bestellen, jenes Bild sei sehr ähnlich. Tizian malte, wie es scheint, zwei Bildnisse der Kaiserin, die wohl erst 1545 an Karl V. gesandt werden konnten, und die den Monarchen nach San Yuste begleitet haben.

Wenn man die Entstehungsgeschichte des uns erhalten gebliebenen Bildes kennt, wird man der vollendeten Kunst Tizians hier doppelte Bewunderung zollen. Auch der Vergleich mit nach dem Leben gemalten Bildnissen wird nicht die Vermutung aufkommen lassen, daß dies Bild nicht nach der Natur entstand. Hierin ist es dem unter verwandten Bedingungen entstandenen Porträt der Isabella d'Este (in Wien) weit überlegen. Mit höchstem Geschmack setzt sich farbig

das Kleid zusammen aus einer Kombination von Rot, Karmoisin und Weiß, durch Goldstickerei verziert und reich mit Perlen besetzt. Aus dem weißen Mousselin, der den Hals umschließt, hebt sich das zarte, blasse Antlitz mit den etwas schlaffen Zügen heraus, umrahmt von dem rötlichen Haar. Haltung, Kleidung, Schmuck — alles verrät die Fürstin. Das Livre d'heures, das sie halb aufgeschlagen mit der Linken hält, deutet ihren frommen Sinn an. Vollkommen vornehm die rechte Hand mit den langen, spitzen Fingern, die lässig auf dem Schoß ruht, stark in den Vordergrund gebracht — wie eine Vorahnung einer van Dyckschen Frauenhand. Dieser sanften Harmonie von Tönen vereinigt sich die wunderbare Abendlandschaft in der Ferne zur linken: aus grün und braun und blau die herrlichste Fernsicht über Hügel und Baumgruppen und Berge!

Das (künstlerische) Gegenstück zu dem Porträt Isabellas bildet das Bildnis des Grafen Porcia, das seit kurzem die Sammlung der Brera ziert: Halbfigur in Schwarz, das Antlitz nach vorn gewendet, ein energischer Kopf in Ruhe, und durch reiche Modellierung mächtig belebt; über der Brust eine breite goldene Kette mit daran hängendem Schmuckstück; in der etwas toten unteren Partie der blitzende Knopf des Degens und das Fleckchen Weiß der Manschette. Die rechte Hand ruht lässig auf der Balustrade, ein Muster vornehmer Handform und zu fast selbständiger Wirkung gebracht — wiederum ein weiter Blick in die Ferne, wo ein letzter Lichtstreif den breiten Sturz des Wassers einen Augenblick noch aufleuchten läßt.

Es ist interessant genug einen Rückblick zu werfen auf jene tief empfundenen Bildnisse aus Tizians früherer Periode, den ‚l'homme au gant' und verwandte Bildnisse. Diese hatten, man möchte sagen, sich in direkten Rapport gesetzt mit der Außenwelt Sie wollen zu uns reden. Wir

empfinden noch heute ihre seelischen Strömungen mit. In den Bildern der vierziger Jahre aber ist Tizian weit zurückhaltender. Die Menschen präsentieren sich gänzlich unbefangen. Auf den Kopf, dessen malerische Struktur, ist der Hauptaccent gelegt; die Hände sprechen bedeutsam mit, zugleich farbig und seelisch. Jene früheren Bildnisse haben alle einen gemeinsamen Zug, der gewissermaßen etwas von der Stimmung des Künstlers uns überliefert. Die späteren Porträts sind von solcher sentimentalischen Beimischung frei. Sie sind großartige Charakterbilder, von einem gereiften Meister mit höchstem malerischen Können herausgearbeitet.



VII.

Rom und Augsburg.

Ende der dreißiger Jahre scheint sich Tizian von Venedig fortgesehnt zu haben. Bis dahin hatte er Aufträge größten Stiles gehabt, so daß er nicht immer wußte, wie er sie bewältigen sollte: nun ließen diese (für eine gewisse Zeit wenigstens) nach. Von den fürstlichen Gönnern, die ihn beschäftigten, waren Alfons von Este und Francesco Maria della Rovere gestorben. Für den venezianischen Staat hatte er nach Vollendung des Schlachtenbildes nichts zu schaffen. Bestellungen auf große Altarbilder waren selten geworden.

Sein Gevatter Pietro Aretino sollte ihm dienen neue Beziehungen anzuknüpfen. An zwei auf einander folgenden Tagen des Jahres 1539 (10. und 11. Juli) richtete er Briefe verwandten Inhaltes, den ersten an Ottaviano de'Medici, den zweiten an seinen Landsmann, den Bildhauer Leone Leoni, der damals als Münzmeister zur Papstfamilie Farnese in näherer Beziehung stand: Tizian wünsche nichts sehnlicher, als berufen zu werden, um Porträts — dort heißt es des Herzogs, der Herzogin, der Signora Maria und das Eure (d. h. Ottavianos), hier das Bildnis des Papstes — zu malen. In dem zweiten Schreiben gab Aretino zu verstehen, daß der Meister lieber die Fürsten des Hauses Farnese malen wollte, als nach Spanien gehen, trotzdem der Kaiser sein Kommen wünschte.

Unmittelbare Wirkung hatten wohl beide Briefe nicht.

Wir haben gesehen, daß Tizian vorläufig in der Heimat blieb, und welche Werke damals und in den nächstfolgenden Jahren entstanden. Wenig später aber trat er nun doch zu dem Haus Farnese, dem das Haupt der Familie, Papst Paul III., die größte Bedeutung verlieh, in nahe Beziehung. Die unmittelbare Veranlassung gab ein Bildnis des Ranuccio Farnese, das Tizian 1541 begann und im folgenden Jahre vollendete. Dieser Sohn des Pierluigi, des späteren ersten Herzogs von Parma und Piacenza, und Enkelsohn Pauls III., damals ein Knabe von elf Jahren, lebte in Venedig; trotz seiner Jugend schon in hohen kirchlichen Würden, Prior von S. Giovanni und deshalb „il Prior di Venezia" genannt, bald danach, in Kinderjahren noch, Erzbischof von Neapel und Kardinal der römischen Kirche.

Mit der Erziehung des jungen Kirchenfürsten war Gianfrancesco Leoni betraut, der, wenige Tage nachdem er in Gemeinschaft mit hohen Prälaten das vollendete Porträt besichtigt hatte, an Tizian mit Versprechungen für seinen Sohn Pomponio herantrat. Der Maler war geneigt, nach Rom zu kommen; so wenigstens schien es dem Leoni, der am 22. September 1542 den Kardinal Alessandro Farnese, dem ältesten Bruder Ranuccios, in dieser Angelegenheit schrieb.

Im folgenden Jahre (1543) kam es zu einer Begegnung mit dem Papst und dem Kardinal. Anfangs April war Tizian einer Aufforderung folgend von Venedig abgereist, war am 22. April in Ferrara bei der Ankunft Pauls III. zugegen und begleitete den Hof alsdann wahrscheinlich nach Bologna; im Gefolge des Papstes nahm er in Busseto an der Begegnung Pauls mit Karl V. teil — bei welcher Gelegenheit ihm dann der Kaiser den Auftrag auf das Bildnis seiner Gemahlin erteilte — und kehrte von dort nach Bologna zurück, um erst im Juli wieder in Venedig einzutreffen. Während dieser Zeit, in der er häufig Gelegen-

heit hatte, sich dem Farnese zu nähern, entstand ein erstes Porträt Pauls III., von dessen Vollendung Fama Wunderdinge verbreitete (Aretino). Es sind damals offenbar Versuche gemacht worden, Tizian für Rom zu gewinnen. Zunächst versprach man ihm eine Pfründe für Pomponio — in welcher Angelegenheit dann eine Fülle von Briefen gewechselt wurden, da sie sich auf Jahre hinauszog —; dann eröffnete man ihm direkte Aussichten auf das sehr einträgliche Amt des Piombo, obwohl es Sebastiano Luciani, der davon seinen weltbekannten Beinamen „del Piombo" erhalten hat, inne hatte. Tizian aber lehnte zunächst ab, wohl mit Rücksicht auf seinen Alters- und Ateliergenossen, und wurde deshalb mit warmen Worten von Aretino beglückwünscht: „Indem Ihr die Euch angetragene Stellung ausschlagt, beweist Ihr, wie viel ausgezeichneter und schöner Venedig ist, als Rom."

Endlich aber mochte Tizian einsehen, daß mehr als Hin- und Herschreiben persönliche Einwirkung vermag, und wird sich vorzüglich im Interesse des Sohnes endlich entschlossen haben, nach Rom zu gehen. Er reiste über Ferrara und Pesaro, wo ihn Herzog Guidobaldo II., der ihn bis dahin selbst begleitet hatte, in seinem Palast aufnahm und reich beschenkte; von dort aus, von Reitern des Herzogs eskortiert, nach Rom. Sein Sohn Orazio begleitete ihn. Am 10. Oktober 1545 war er bereits in der ewigen Stadt.

Zum ersten Male betrat Tizian deren Boden, nachdem er in früheren Jahren wiederholte Einladungen, nach Rom zu kommen, ausgeschlagen hatte. Leo X. hatte ihn bald nach seinem Regierungsantritt an den Hof zu ziehen gesucht (durch Bembos Vermittelung), der Herzog von Ferrara ihn mitnehmen wollen, und später hatte sich Ippolito Medici um sein Kommen bemüht. Jetzt war Tizian schon ein bejahrter Mann — er stand am Ende der sechziger Jahre — und wenn er auch noch frisch genug war, starke neue Eindrücke in sich

aufzunehmen, so vermochten diese doch nicht mehr das Wesen seiner Kunst umzugestalten. Er selbst bedauerte jetzt, nicht zwanzig Jahre früher nach Rom gekommen zu sein. Es mag nicht müßig erscheinen, wenn man die Frage aufwirft, ob es Tizian heilsam gewesen wäre, als jüngerer Mann Rom zu sehen. Michelangelo äußerte damals zu Vasari, als sie zusammen eine ‚Danae‘ Tizians besichtigten, es sei doch schade, daß man in Venedig nicht zu Anfang gut zeichnen lerne: wenn dieser Mann über dieselbe Kunst und Zeichnung geböte, wie über natürliche Anlage, so würde er das Höchste erreicht haben. Und Vasari erläutert Michelangelos Bemerkungen dahin, wer nicht erlesene antike und moderne Werke studiert habe, könne nicht zu idealer Kunstübung gelangen. Wir aber dürfen, glaube ich, dem Schicksal dankbar dafür sein, daß Tizian eben damals erst, und nicht in früheren Jahren Rom mit Venedig vertauscht hat. Die Kunstatmosphäre war dort für eine fremden Einflüssen zugängliche Natur — und das ist Tizian in jüngeren Jahren gewesen — gefährlich: das lehrt am besten das Schicksal des so hochbegabten Sebastiano del Piombo. Der Welt wäre nicht gedient gewesen mit einem zweiten Beispiel solcher Zwitterkunst (dies gesagt bei allem Respekt vor Sebastianos Können), da sich venezianisches Kolorit und Michelangeleske Formgestaltung nicht zu einem neuen Element verbinden; wohl aber würde man die höchste Entwickelung der Kunst des Malens in Italien nicht erlebt haben.

In Rom fand Tizian die freundlichste Aufnahme. Im Belvedere wurde ihm Wohnung angewiesen. Der Kardinal Farnese beauftragte Vasari mit der Führung des Gastes. In des Aretiners Biographieen finden wir hier und da Äußerungen Tizians mitgeteilt, die uns Aufschluß geben über das, was er sah. Als höflicher Mann bewunderte er alles gebührend. Er besuchte die Farnesina und wollte hier

nicht glauben, daß Peruzzis Stuck-Imitation wirklich gemalt wäre. In den Stanzen tadelte er denjenigen, „der jene Gestalten so verunziert hätte,“ ohne zu wissen, daß eben Sebastiano del Piombo, der mit ihm war, der Urheber dieser „Restaurierung“ war. Welchen Eindruck ihm das wenige Jahre zuvor vollendete ‚Jüngste Gericht‘ Michelangelos machte, kann man aus einem späteren Bild Tizians erkennen. Am tiefsten berührten ihn die antiken Denkmäler Roms. „Er hat schon eine Menge Antiken gesehen und ist ganz voll davon,“ schrieb Bembo in den ersten Tagen des Aufenthaltes. Und Tizian selbst äußerte in einem Brief an den Kaiser: „ich lerne von diesen wunderbaren antiken Steinen“ (vado imparando da questi maravigliosissimi sassi antichi).

Das schrieb derselbe Mann, der einmal das gefeiertste antike Bildwerk in einer Karikatur verspottet hat. Es giebt einen bekannten Holzschnitt Niccolò Boldrinis, dessen Vorzeichnung ohne Zweifel von Tizians Hand herrührt, die Laokoongruppe darstellend — nur daß Affen die Stelle Laokoons und seiner Söhne vertreten. Man erkennt die Gruppe, die eine Landschaft Tizianischen Geistes umgiebt, auf den ersten Blick. Wir würden viel darum geben zu wissen, was Tizian zu diesem „einsamen Protest“ gegen die „lärmende Bewunderung“ eines ganzen Zeitalters veranlaßt hat. Vielleicht war es wirklicher Widerwille gegen die, welche laut das Studium der Antike, als den einzigen Weg zur wahren Kunst zu gelangen priesen, und eine geistvolle Abfertigung dieser Blinden — vielleicht auch nur der Nachklang heiteren Wortgefechtes auf einem Gastmahl im eigenen Hause oder bei Aretino, und humorvoll an die Adresse etwa eines Sansovino oder Sebastiano del Piombo und deren antikisierende Schwärmereien gerichtet.

Eine Reihe von Arbeiten sind damals in Rom entstanden. Auch später noch (mehr als zwanzig Jahre lang) hat Tizian

zum Kardinal Farnese in Beziehungen gestanden. Über dreißig Bilder seiner Hand führt das Inventar der farnesischen Kunstschätze (von 1680) von des Meisters Hand auf, von denen nur ein geringer Bruchteil auf uns gekommen ist. Zu den verlorenen Bildern hat man u. a. jenes Doppelbildnis zu rechnen, das Paul III. und Pierluigi vereint zeigte, der Papst auf rotem Sammetsessel, die Füße auf roter, goldgestickter Fußbank aufgestützt, darunter ein orientalischer Teppich: ihm zur Seite der Sohn, in schwarzem, goldgesticktem Kostüm, mit Degen, die Hand in die Seite gestützt. Verloren sind auch die zwei Porträts des Kardinals Farnese, der Margaretha von Österreich, die seit kurzem mit Ottavio Farnese vermählt war, und zahlreiche andere Bildnisse. Von den erhaltenen ist das Porträt Pierluigis in ganzer Figur, mit dem Herzogsstab in der Rechten (im Palazzo Reale in Neapel), dem Verfasser nicht bekannt.

Am stärksten unter den Farnesebildnissen fesselt das Interesse jenes in unvollendetem Zustand gebliebene, das den Papst mit zweien seiner Enkel darstellt (Neapel, Galerie). Der Alte sitzt im Mittelpunkt der Komposition, gebeugt vom Alter — er zählte achtundsiebenzig Jahre — und spricht mit Ottavio, der, mit abgezogenem Barett, in sehr devoter Haltung sich ihm naht und sich niederbeugt, um besser zu verstehen: denn der Papst sprach sehr leise. Der dritte der Dargestellten, Kardinal Alessandro, hält sich links mehr im Hintergrund und füllt die Lücke aus, die dort entstanden wäre. Er blickt sehr gleichmütig aus dem Bild heraus, als wäre er gänzlich unbeteiligt bei dem, was Großvater und Bruder verhandeln. Auf diese beiden sammelt sich das Interesse. Man empfindet, daß etwas vorgeht. Auch die Spannung, die in der Luft liegt. Wie der Alte auf den jungen Fürsten blickt, mit verhaltenem Ingrimm und voll Mißtrauen! Die gefurchte linke Hand umklammert fest die Stuhllehne.

Man wird sich fragen, wie die Entstehung eines solchen Entwurfs möglich war. Daß die Figuren so gestellt sind, kann man sich — abgesehen von der Gestalt des Kardinals — nicht wohl vorstellen. Man denkt an eine intime Scene, der der Künstler als zufälliger Teilnehmer beigewohnt hat. Und doch wissen wir durch Vasari, daß dieses Gruppenbild eben die erste Aufgabe Tizians in Rom war. Also künstlerische Berechnung, was Zufall erscheint! Dann muß die Intuition des Meisters von jener höchsten, allein dem Genie eigenen Gattung gewesen sein. Denn in Wahrheit enthüllt Tizian hier ein Stück farnesischer Familiengeschichte, das sich langsam vorbereitete, um mit furchtbarer Tragik zu enden. Der greise Papst, der den Sohn einer Verschwörung zum Opfer fallen sah (1547), mußte erleben, daß die Enkel, die ihm alles verdankten, sich gegen ihn empörten. Ottavio drohte mit Abfall; dies und die Entdeckung, daß Alessandro um die Pläne des Bruders wußte, brach Paul III. das Herz (1549). Man möge bei Ranke die klassische Darstellung dieser Verhältnisse nachlesen: und von dort wird sich die Erinnerung wieder zu Tizians Bild wenden, das den Greisen darstellt in der ungebrochenen Lebenskraft, den heuchlerischen Enkel und seinen kalten Mitwisser. In diesem Sinn wird Tizians Schöpfung zu einem document humain im größten Stil.

Mag es dem Papst geschienen haben, daß dies Werk zu viel verriet, was die Außenwelt nicht wissen sollte, und deshalb die Vollendung unterblieben sein? Bedauernswert bleibt die Thatsache, weil die Anlage eine von Tizians koloristischen Großthaten erwarten läßt: diese Benutzung der vorgeschriebenen Farben, des verschiedenen Rots in den Gewändern des Papstes und des Kardinals, vermittelt durch das Rot der Tischdecke; im Mittelpunkt das weiße Untergewand des Greisen und daneben das schwarze Kostüm Ottavios.

Bis zu welchem Grade vollkommener stofflicher Illusion und farbiger Harmonie würde Tizian das haben bringen können!

Es ist lehrreich zu vergleichen, wie anders Tizian den Papst in den vollendeten Bildnissen aufgefaßt hat. Eines derselben war, wie erwähnt, 1543 in Bologna gemalt worden; ein zweites entstand im Auftrag des Kardinals Guid' Ascanio Sforza — so voll Lebenswahrheit, daß, als es Tizian ans offene Fenster gestellt hatte, damit der Firnis trocknete, die Vorübergehenden ihre Reverenz machten, weil sie den Papst selbst zu erblicken glaubten (so berichtet Vasari bereits 1548 in einem Brief). In dem farnesischen Inventar werden drei Einzelbildnisse Pauls III. aufgeführt. Die zahlreichen erhaltenen Exemplare weichen fast sämtlich in Einzelheiten von einander ab. Bald ist der Papst barhäuptig dargestellt, bald sein Haupt mit der roten Kappe bedeckt; die rechte Hand ruht auf dem Knie oder auf einer Geldtasche, die er umgegürtet trägt; dann wieder greifen beide Hände um die Stuhllehnen. Das allen diesen Werken zu Grunde liegende Original hat man in dem Bilde in Neapel erkennen wollen, gegen das aber eine Sauberkeit der Durchführung spricht, die in dieser Periode Tizianischer Kunst nicht recht wahrscheinlich ist.

Am nächsten dem Papstporträt auf dem Gruppenbild steht das Exemplar in der Eremitage in St. Petersburg (Verf. nur durch die Photographie von Braun bekannt), das in der breiten, aber höchst sicheren Malweise den Eindruck einer Originalskizze, als Vorlage für ein später auszuführendes Werk, macht und nachweislich aus Tizians eigenem Besitz stammt. Die Haltung ist hier etwas müde, der Blick hat denselben lauernden Ausdruck; die Furchen im Antlitz und die welken Hände sind mit höchster Realität wiedergegeben. In der endlichen Redaktion nun verbindet sich das wirkliche Aussehen des Papstes einer künstlerischen Auffassung der Ge-

samterscheinung, wie sie Tizian bei einem Bildnis dieser Art für unerläßlich wird erachtet haben. Man findet denselben Mann, aber zu voller Größe aufgerichtet; nur die leichte Neigung des Hauptes erinnert an das hohe Alter des Papstes; höchst würdevoll, im Lehnstuhl nach rechts gewandt, den Kopf mit dem weißen Bart zum Beschauer gerichtet, sinnenden Auges, die linke Hand auf der Lehne ruhend, die rechte, mit dem Ring geschmückt, als wesentlicher Faktor ganz in den Vordergrund gebracht, eine wundervolle Hand, voll persönlicher Charakteristik und in natürlichster Bewegung. Ein Greis, aber noch von weittragenden Plänen erfüllt, ein Mann, der äußerer Abzeichen seiner Würde nicht bedarf, um als Herrscher zu erscheinen; eine bedeutende geistige Potenz; frei von jenem bösartigen Zug, der jenes erste Bildnis fast abstoßend wirken läßt. Hier erkennt man den Mann, der in die Geschichte seiner Zeit machtvoll eingegriffen hat, der über der Förderung seiner Familie die Interessen des ihm anvertrauten Thrones nicht vergaß, und der ein großartiger Schützer der Kunst gewesen ist, wenn irgend einer, so er hierin Julius II. vergleichbar. Er hat zu Michelangelo, der sich seinem Dienst entziehen wollte, um das Juliusdenkmal zu vollenden, jenes bekannte Wort gesprochen: „Dreißig Jahre sind es, daß ich den Wunsch habe dich zu beschäftigen, und nun da ich Papst bin, soll ich mir denselben nicht gönnen?“ In seinem Auftrag hat Michelangelo dann das jüngste Gericht der sixtinischen Kapelle gemalt. Des Papstes Andenken aber hält besser, als die nach ihm genannte Cappella Paolina des Vatikans, Roms großartigster Palastbau, der Palazzo Farnese, wach. —

Noch entstand in Rom, als Geschenk für Paul III. bestimmt, eine Halbfigur Christi als ‚Ecce homo‘, nach Vasaris Aussage nicht ganz so vollendet, wie Tizians andere Arbeiten. Für den jungen Ottavio Farnese aber malte er (nach Ridolfi)

jene Darstellung der Danae, über die Michelangelos Urteil schon mitgeteilt wurde: die erste Fassung eines Gegenstandes, der von Tizian selbst und in seinem Atelier mit mannigfachen Varianten des öfteren wiederholt worden ist.

Das in die Galerie zu Neapel aus Farnesischem Besitz gelangte Bild hat mit den später entstandenen Danaedarstellungen die Hauptfigur in ihrer linearen Erscheinung gemeinsam, diesen mächtigen Körper, von einer ganz anderen Race, als jene ‚Venus' der Tribuna, an die man hier gerne zurückdenken mag: wenn irgendwo, hat Tizian sich in diesem Bild, das unter den Augen des großen Altersgenossen entstand, der übermenschlichen Bildung Michelangelos genähert. Auf weiche Kissen hingestreckt, so daß der volle Oberleib dem Auge sich darstellt, erwartet Danae in völliger Hingabe das Nahen des Gottes, dem ihr Schoß sich öffnet. Nicht minder das Auge, wie die schlaffe rechte Hand, die mechanisch in das Linnen greift, verraten ihre Regungen. Dem lichten Körper, der mit dem weißen Stoff wetteifert und sich doch so bestimmt gegen ihn farbig absetzt, dient das volle Rot eines Vorhanges zur Folie: und nun senkt sich in das Halblicht des Alkovens die dunkle Wolke, die den Gott birgt, hernieder, den reizendsten Wechsel von Licht und Schatten auf dem blühenden Leib hervorrufend. Bei dem Nahen Jupiters schleicht der Amorknabe nach rechts von dannen, indem er mit Neugier und Furcht einen letzten Blick auf die Wolke wirft. An seiner Gestalt vorbei wird das Auge draußen die lieblichste, sonnige Landschaft — helles Grün und Blau — und den strahlenden Himmel gewahr.

Leider ist das Bild in Neapel durch Beschädigungen entstellt und steht an koloristischem Zauber hinter dem Exemplar in Madrid zurück, das allerdings erst 1554 für Philipp II. gemalt wurde, aber gleich hier seine Stelle finden mag. Die Hauptfigur ist fast unverändert die gleiche: nur deckt nicht

mehr ein Tuch den Oberschenkel, und nicht sehr glückliche Überschneidungen sind also unterblieben. Dagegen will es scheinen, als habe der Meister nur auf Grund einer älteren Skizze, aber nicht nach dem Modell den Akt gemalt, wie sich nur so gewisse Verzeichnungen (z. B. des rechten Fußes) erklären lassen. Dafür tritt nun die ganze malerische Kunst und Kraft, über die Tizian um jene heroischste Zeit seiner Pinselführung gebietet, ein, um uns dies vergessen zu machen. Wie Licht und Schatten in einander verfließen, das Betttuch zu lockerem Hin und Her gewellt ist und sich dem Körper anschmiegt, von diesem kaum wahrnehmbar getrennt; wie aus der düsteren Wolke, die den Grund erfüllt, der goldene Strahl hervorbricht und die Ankunft des Gottes deutlicher, als die herabfallenden Goldstücke symbolisiert, dem würden Worte kaum Ausdruck geben können. Dazu am Fußende des Bettes die braune Alte, die im Gold nur die Schätze sieht, sie in ihrer Schürze auffangen will: vom Künstler farbig benutzt als Gegensatz gegen das starke Licht auf Danaes Leib, formal als wirksamer Kontrast gegen ihre Jugendschönheit. Eine solche Figur, die in Tizians Werk ihr Gegenstück nur in der Hökerin auf dem Bild des ‚Tempelganges der Maria‘ findet, muß den spanischen Malern die größte künstlerische Anregung gegeben haben.

In dem Schreiben, das er aus Rom an Karl V. richtete, und aus dem oben einige Worte angeführt wurden, erwähnt Tizian auch die Gestalt einer ‚Venus‘, die er in des Kaisers Auftrag ausgeführt habe, und drückt die Hoffnung aus, sie dem Monarchen überbringen zu können (das geschah dann 1548). Es ist wahrscheinlich, daß damals, im Zusammenhang mit der ‚Danae‘, die ‚Venus mit dem Lautenspieler‘ (im Prado), vielleicht auch jene ihr nahe verwandte Venusdarstellung entstanden ist, die in der Tribuna der Uffizien das Gegenstück der ‚Venus von Urbino‘ bildet.

Auf offener Loggia, über deren niedere Brüstung hinweg man in einen Park sieht, wo Wasser in die Schale eines von steinerner Satyrfigur gekrönten Brunnens niederrauscht, Wild grast, ein Pfau sich bläht und eine Doppelreihe von Cypressen nach der Ferne hinführt, ist das Ruhebett der Göttin aufgestellt, das rechts ein roter Vorhang gegen den Grund verbirgt. Von Linnen und tiefrotem, schimmerndem Sammet hebt sich der Leib der Göttin in unverhüllter Schönheit ab. Nach vorn sich neigend, so daß ihr Oberkörper auf dem rechten Arm ruht, spielt Venus mit einem Hündchen, das an ihr heraufspringt. Sie lauscht den verhallenden Tönen der Orgel die ein Kavalier, ein junger, eleganter Mann in modischer Tracht, mit umgeschnalltem Degen, der am Fußende des Lagers sitzt, gespielt hat. Nun läßt er die Hand auf den Tasten ruhen und wendet sich nach dem schönen Frauenbild herum.

Das Brutale in dieser Verbindung der beiden Gestalten wird noch verstärkt durch ihren Gesichtsausdruck. Venus, eine Blondine, deren entzückendes Haar sich um die Stirn lockt, ist offenbar Abbild irgend einer nicht allzu tugendhaften Schönheit; der Edelmann scheint nur unwillig über die Unterbrechung seiner Musik durch das Schoßhündchen und hat kaum einen Blick für Reize, an denen sein Auge sich satt gesehen hat. Man hat in seinen Zügen Ottavio Farneses Porträt erkennen wollen; ein Porträt ist diese Gestalt sicherlich ebenfalls. Und doch zwingt Tizians malerische Kraft abermals einen Widerspruch nieder, der hier sich stärker regen mag, als irgendwo sonst. Der ‚Venus von Urbino‘ kann man Banalität der Motivierung, der ‚Venus‘ in Madrid Frivolität vorwerfen: dafür hat jene einen unwiderstehlichen Farbenzauber, und diese Schöpfung ist der früheren wieder durch eine wunderbare Größe der Form überlegen. Der weibliche Akt ist gewiß nicht makellos schön, denn der Meister schließt sich auch hier zu eng an die Formen

des Modells an; aber der natürliche Fluß der Linien, durch eine ganz ungezwungene Stellung erklärt, und der herrlich empfundene Kontur lassen darüber hinwegsehen. Diese hohe künstlerische Formauffassung rechtfertigt die Nacktheit, wie das Bild.

Von Tizian selbst besitzen wir eine Wiederholung, die, aus Urbino stammend (und vielleicht für Herzog Guidobaldo II. gemalt?), heute das Gegenstück des gewöhnlich ‚Venus von Urbino‘ genannten Bildes in der Tribuna der Uffizien bildet. Die äußere Anordnung und die Gestalt der Göttin wiederholen sich fast genau; aber statt des Kavaliers gewahrt man zu Füßen der Göttin ein Hündchen, welches einen auf der Balustrade sitzenden Vogel anbellt. Die Gestalt der Venus ist vielleicht noch größer aufgefaßt, beinahe streng und mit vollkommener Kunst der Natur abgelauscht. Und so ist auch der Kopf nicht der eines leichtsinnig tändelnden Geschöpfes, sondern groß und ernst, ja hoheitsvoll. Er gleicht der Venus auf dem Bild, das die Göttin bei der Toilette darstellt, und erinnert in den Zügen auffallend, wie mit Recht beobachtet worden ist, an Tizians Tochter, so wie sie auf dem Dresdener Bild, das sie als reife Frau wiedergiebt, erscheint. Mit ruhigem Auge wendet sich Venus zu dem Amorknaben, der sie von hinten umfaßt und sein Ärmchen um ihre Schulter legt. Zu diesem Venusbild hat der Künstler eine neue Landschaftsscene erfunden, weil er selbst empfinden mochte, daß der Park hier nicht paßte: im Vordergrund rechts ein hoher Baum; welliges Land und Berge; eine weite Ferne, über der ruhige Abendstimmung und Stille sich ausbreiten.

Auch diese Komposition ist dann, ebenso wie die ‚Danae‘ und die später zu erwähnenden mythologischen Bilder, in zahlreichen Wiederholungen, die z. T. aus Tizians Atelier stammen, verbreitet worden.

Etwa acht Monate hat Tizians Aufenthalt in Rom gedauert. Die Rückreise machte er auf einem anderen Wege, der ihn über Florenz führte. Er bewunderte die Kunstschätze der Arnostadt und stattete dem Herzog Cosimo in Poggio a Caiano seinen Besuch ab: sein Wunsch aber ein Porträt des Fürsten malen zu können, ging nicht in Erfüllung, trotzdem Aretino in einem Schreiben an Cosimo ihm Tizian empfohlen hatte. In der zweiten Hälfte des Juni 1546 war Tizian wieder in Venedig. Den Hauptzweck seiner Reise, die Bestätigung der Pfründe für seinen Sohn, hatte er nicht erreicht; hierüber gingen die Verhandlungen ohne Verzug weiter.

Genau ein Jahr später versuchte Kardinal Alessandro Farnese von neuem Tizian nach Rom zu ziehen und ihn dort dauernd zu fesseln. Eben war Sebastiano del Piombo gestorben (21. Juni 1547); nun bot man Tizian von Rom aus sein einträgliches Amt mit erneuerter Dringlichkeit an. Der Meister war geneigt dieses Mal anzunehmen; seine Wahl zum päpstlichen Piombatore stand unmittelbar bevor — da kam von Norden her ein Ruf an ihn, dem er doch glaubte folgen zu müssen. Karl V. selbst berief ihn zu sich nach Augsburg. Trotz seines hohen Alters entschloß sich Tizian die beschwerliche Reise anzutreten.

* * *

Als nach der Schlacht von Mühlberg (24. April 1547) Karl V. Herr war in Deutschland, wie nie zuvor, und den Reichstag nach Augsburg berufen hatte, um den Ständen seinen Willen zu diktieren, mag ihm der Gedanke gekommen sein, noch einmal sein Bildnis von dem Künstler, den er vor allen bevorzugte, malen zu lassen. Als siegreichen Feldherrn, hoch zu Roß, wünschte er sich auch im Bild zu sehen.

Am 26. Oktober 1547 schrieb Antonio Granvella, Bischof von Arras, an Aretino: „Seine Majestät hat, wie ich höre,

die Absicht Tizian an den Hof zu rufen", indem er zugleich der Hoffnung Ausdruck gab, der Maler würde in Erfüllung eines ihm zu Busseto gegebenen Versprechens ihm dann ein oder zwei Porträts malen. Aretino schildert in seiner Antwort den Eindruck, den die Nachricht von Tizians Berufung in Venedig machte. Die Menge stürmte dem Maler das Haus und kaufte an Bildern, was sich vorfand, zu hohem Preis: „denn, fügt er hinzu, alle Welt ist überzeugt, daß die Majestät ihren Apelles so stellen wird, daß er nur noch für sie in der Zukunft seine Kunst ausübt."

Alessandro Farnese gegenüber hatte Tizian freilich ein schlechtes Gewissen. Kurz vor seiner Abreise schrieb er seinem Gönner, trotz des Zwanges, den der Kaiser ihm auferlegte (durch Sendung des Reisegeldes und der sonst nötigen Dinge), ginge er ungern, weil er nun der Verpflichtung, in des Farnesen Dienst zu treten, nicht nachkommen könne. Diesen Brief sandte er nicht direkt, sondern zunächst an Herzog Guidobaldo von Urbino, seit Mitte des Jahres dem Kardinal verschwägert, der ihn seinerseits mit empfehlenden Worten, besonders auch in Sachen der Pfründe für Pomponio, weitergab. Und, dies beiläufig gesagt, nun endlich erreichte Tizian dieses Ziel Jahre langer Bemühungen: im Februar 1548 sandte ihm Aretino die Freudenbotschaft, daß sein Wunsch erfüllt wäre.

Das Weihnachtsfest 1547 und den Jahresanfang verlebte Tizian noch in Venedig. Vor seiner Abreise machte er Aretino eine Wiederholung des ‚Ecce homo' zum Geschenk, das er, zusammen mit der ‚Venus', für den Kaiser mitnahm: das Bild mache sein Schlafgemach, so schrieb dieser dem Freunde nach Augsburg, zum Tempel Gottes. Man hat ohne Zweifel das für den Kaiser bestimmte ‚Ecce homo'-Bild in der auf Schiefer gemalten Halbfigur Christi (im Prado) zu erkennen: der Heiland nackt bis auf das rote Tuch, das,

ihm über die linke Schulter hängend, seinen Arm umgiebt und von den gefesselten Händen gegen den Leib gedrückt wird, gleicht in Ausdruck und Typus der Christusgestalt des großen Wiener ‚Ecce homo‘. Trotzdem wir die Geschichte dieses Bildes, wie seines Gegenstückes, der ‚Maria als Schmerzensmutter‘, die Tizian 1555 an Karl V. absandte, genau verfolgen können — beide Bilder begleiteten den Kaiser 1556 nach Spanien —, zeigen sie doch nicht ganz jene hohen künstlerischen Qualitäten, um sie als völlig eigenhändige Arbeiten des Künstlers betrachten zu können.

Anfang Januar verließ Tizian, in Begleitung mehrerer Personen, darunter eines entfernteren Verwandten, des Cesare Vecellio, den man als Verfasser des Buches über antike und moderne Trachten noch häufig nennt, Venedig und reiste über Ceneda, wo er am 6. Januar von dem Grafen della Torre ein Empfehlungsschreiben an den Kardinal von Trient — der gerade in denselben Tagen (5. Januar) von einer Mission nach Rom in Augsburg wieder eintraf — mit auf den Weg bekam, dann wohl über Innsbruck der Reichsstadt zu.

„Augsburg ist eine Stadt voll von Reichtum und sehr alt, und man findet dort prächtige Gebäude,“ so faßte Cesare Vecellio den Eindruck, den die Reichsstadt auf ihn machte, kurz zusammen. Der Sitz der reichsten deutschen Kaufleute, der Fugger und Welser, zeichnete sich schon in gewöhnlichen Zeiten aus durch die „große Zahl von Fremden, die ständig hier zusammenströmen“. Jetzt aber hatte sich um den Kaiser eine Versammlung fürstlicher Personen geschart, wie sie in jenen Tagen nicht häufig mag beisammen gewesen sein. Von der kaiserlichen Familie waren Karls Geschwister, der römische König Ferdinand mit dem Sohn Maximilian und die Königin Maria von Ungarn, Statthalterin der Niederlande, begleitet von der Herzogin von Lothringen, ihrer Nichte, und der Prinzessin von Oranien, anwesend. Ferner die Kurfürsten

von Mainz, Trier und Köln, der Markgraf von Brandenburg und Gemahlin mit Albrecht von Brandenburg, Kurfürst Moritz von Sachsen und der Pfalzgraf mit Gemahlin, einer Nichte des Kaisers, die herzoglich bayerische Familie, der Herzog von Braunschweig und drei Mecklenburgische Prinzen, Philibert Emanuel von Savoyen, die Kardinäle von Trient und Augsburg und zahlreiche hohe Kirchenfürsten. Dazu kam die Umgebung des Kaisers, in der Alba (der allerdings schon im Januar nach Spanien abreiste) und die beiden Granvella, Vater und Sohn, der Kanzler und der Bischof von Arras, hervorragten. Im Mittelpunkt des Interesses aber stand der gefangene Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen.

Ein überaus glänzendes Leben entfaltete sich in Augsburg. Die Einholungen der ankommenden Fürsten, die feierlichen Sitzungen des Reichstags, die großen Messen, an denen alle Fürsten teilnahmen, vor allem aber die glanzvolle Ceremonie, als am 24. Februar auf dem Marktplatz Moritz von Sachsen vom Kaiser mit der Kurwürde belehnt wurde, werden an Prachtentfaltung mit dem Luxus gewetteifert haben, der das öffentliche Auftreten der venezianischen Nobilität begleitete.

Tizian war es vergönnt, zu den Hauptpersonen dieses großen historischen Schauspiels in nähere Beziehungen zu treten. Die Mehrzahl derselben hat ihm damals gesessen. Diese einzige Porträtsammlung kam dann nach den Niederlanden in den Besitz der Maria von Ungarn und von dort nach Spanien, aber nur wenige dieser Porträts haben sich bis in unsere Tage erhalten. In erster Linie die Bildnisse des Kaisers selbst.

„Ihr malt den Kaiser, schrieb Aretino an Tizian im April 1548, auf dem Pferd, das er ritt und in der Rüstung, die er trug, an dem Tage, als er das Treffen im Sachsenlande gewann.“ Das ist das Reiterbildnis in der Galerie

zu Madrid, von dem Lenbachs Kopie in der Schackschen Sammlung zu München hängt. Aus Erzählungen derer, die bei der Schlacht bei Mühlberg zugegen gewesen waren, vielleicht des Kaisers selbst, baute sich Tizian den Vorgang auf. Von links her, wo eine hohe Baumgruppe das Bild abschließt, reitet der Kaiser in der mit Gold ausgelegten Rüstung, eine Lanze in der Rechten, auf einem andalusischen Pferd von kastanienbrauner Farbe, der Elbfurt zu. Rot sind die Federn auf seinem Helm und die Schärpe, die er über dem Panzer trägt, rot Schabracke und Kopfschmuck seines Schlachtrosses. Im Licht eines trüben Morgens schimmert sein Antlitz bleich unter dem Helm hervor. Die landschaftliche Umgebung ist mehr angedeutet, als mit historischer Treue geschildert: das weite hügelige Land mit einzelnen Bäumen in der Ferne soll mit seinen braunen und grünen Tönen zum kräftigen Grund dienen, um die Erscheinung des Kaisers glanzvoll hervortreten zu lassen.

Es ist wunderbar zu sehen, wie Tizian, ohne irgendwie von der äußeren Erscheinung Karls abzuweichen, ihm einen bedeutenden, ja heroischen Ausdruck verleiht. Der krankhaften Gesichtsfarbe widerstreiten der Ausdruck unbeugsamer Entschlossenheit und die feste Haltung, die den Gedanken nicht bei der wenig heldenhaften Statur verweilen läßt. So kannte man Karl in Kriegszeiten. „Der Kaiser kann die Lust am Krieg, die er empfindet, nicht verbergen," sagt der venezianische Gesandte Bernardo Navagero; „in dieser Zeit ist er ganz lebhaft, ganz heiter; beim Heere will er überall sein, aber sonst in seinem Leben ist er sehr ernsthaft (gravissimo)."

Als hätte Tizian beide Naturen in Karls Wesen der sinnlichen Anschauung der Nachwelt hinterlassen wollen, so malte er damals außer dem Reiterbildnis ein intimes Bildnis des Kaisers, in dessen Art einzudringen ein viel bemerkter naher Verkehr ihm die Gelegenheit bot. An einem Sommer-

abend hat man den mit Purpursammet bezogenen Sessel dem Monarchen auf den Balkon gerückt. Er sitzt ruhig da; die Züge scheinen unbewegt; aber die Augen blicken scharf heraus. Die Adlernase, die vorspringende Oberlippe, der nicht fest geschlossene Mund, der kurz geschnittene, stark ergraute Bart, das heißt alle Züge, die Karls Antlitz den ausgeprägten Charakter verliehen, sind ebenso getreu wiedergegeben, wie die kränkliche Gesichtsfarbe. Auf dem schwarzen Gewand als einziger Schmuck der Orden des goldenen Bließes. Der Kaiser hüllt sich fest in den pelzgefütterten Mantel: ihn plagt die Gicht. Auf der Stuhllehne ruht die wunderbar durchgeistigte rechte Hand, fast ebenso stark wie der Kopf seelisch fesselnd. Das Rot des über den Boden gebreiteten Tuches, der orangegelbe Damast, der links hinter dem Kaiser aufgespannt ist, und eine jener herrlichen Landschaftsvisionen, wie sie Tizian fast allein — außer ihm vielleicht noch Rubens — hat malen können, vollenden den farbigen Eindruck dieses Bildes (in der Münchener Pinakothek), das zu dem Reiterporträt die rechte Ergänzung giebt.

Während Karl V. als phlegmatisch und langsam im Entschluß galt, war sein Bruder, der König Ferdinand, cholerisch und schnell. Die Gesandten fanden ihn „fast zu jovial“. Der König stand damals in seinem fünfundvierzigsten Jahr. Er war ziemlich klein; in seinem Gesicht fielen die hervorstehenden Backenknochen, die große, etwas gebogene Nase, die dicken Lippen, die untere vorspringend, die rötliche Farbe des struppigen Haares und des langen Bartes auf. „Die Einzelheiten seiner Gestalt sind häßlich, sagt Contarini von ihm; aber die Lebhaftigkeit seines Auges, sein schneller Geist und seine Gewandtheit in der Rede lassen ihn, wenn man ihn erst etwas kennen gelernt hat, als einen Mann erscheinen, der den Vergleich mit anderen nicht zu scheuen braucht.“ Tizian hat es wiederum verstanden die bedeutende

Persönlichkeit herauszuarbeiten. Man kann die Charakteristika Zug um Zug finden; aber weder die Häßlichkeit, noch die ungünstige Statur des Königs fallen auf. Die im Prado erhaltene Kopie des verlorenen Originals zeigt die Halbfigur Ferdinands ganz in Waffen — die offenbar mit vollendeter koloristischer Kunst gemalt waren —, barhäuptig; die rechte Hand ruht auf dem Helm, der vor ihm auf dem mit rotem Stoff bedeckten Tisch liegt. Ein sinnender Blick verhüllt wie mit einem Schleier die Gedanken, die er bewegt.

Den gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen hat Tizian mindestens zwei Mal gemalt: einmal in der Rüstung, die er am Schlachtentag trug, mit einer Narbe im Gesicht; das zweite Mal in schwarzem, mit Zobelpelz besetztem Gewand, im Lehnstuhl sitzend. Nur das letztere Bild ist erhalten (Wiener Galerie) und zeigt trotz schwerer Unbilden noch überall Tizians Handschrift: bei aller Treue in der Wiedergabe von Johann Friedrichs wahrlich nicht fesselnden oder bedeutenden Zügen eine Hoheit der Auffassung, welche allein uns den Fürsten erkennen läßt in diesem Mann, der uns so oft von seinem Hofmaler Lucas Cranach als gut bürgerlicher Mensch geschildert worden ist. Der starke Kopf auf dem kurzen Halse und die fleischigen, aber von Tizian nicht unedel gebildeten Hände dominieren; die schwammigen Formen werden zwar von der schlichten Tracht nicht ganz verhüllt, aber drängen sich der Aufmerksamkeit nicht auf; und nun wird man den beharrlichen Charakter des Mannes, der zähe festhielt an dem, was er für recht erkannt hatte, und für seine Überzeugung Jahre lang Gefangenschaft ertrug, an den Augen, die so ruhig herausblicken, und an dem festgeschlossenen Mund erkennen.

Unter den Hofleuten stand Tizian der jüngere Granvella am nächsten. Sie erneuerten in Augsburg freundliche Beziehungen, die schon in frühere Jahre zurückreichten. Der

Bischof von Arras war ein warmer Freund und Beschützer der Kunst und hat den Granvellaschen Palast in Besançon mit einer kostbaren Sammlung — man konnte dort neben antiken Statuen Bilder von der Hand Leonardos, Correggios, des Andrea del Sarto, Dürers u. a. sehen — geschmückt. War seine Annäherung an Tizian wohl kaum von dem eigensüchtigen Bestreben frei, möglichst zahlreiche Werke von ihm zu erhalten — wie er denn in seinen Briefen an den Maler immer neue Wünsche ihm vorzutragen hat —, so glaubte dieser des mächtigen Mannes in seinem Interesse nicht entraten zu können. Keinem seiner zahlreichen Gönner hat er so oft versichert, wie bereit er sei ihm zu dienen, und selbst in den späteren Briefen an König Philipp hat er die Unterschrift „stets Euer Sklave“ (vostro perpetuo schiavo), die sich unter einem Briefe an den Bischof findet, nicht gebraucht. Er versicherte ihm: „alle meine Hoffnung ruht auf Euch, und wenn Gott mir noch für einige Jahre das Leben schenkt, will ich Euch Bilder widmen; denn ich weiß, Ihr seid ein Freund der Malerei und aller Künste.“ Ein anderes Mal: „mit lauter Stimme will ich jedem bekennen, daß ich in der Welt keine größere Stütze und Zuflucht habe, als in meinem erlauchten Herrn von Arras.“ Und dieser seinerseits antwortete: „seid versichert, daß ich Euch in allen Stücken helfen will als bester Freund, den Ihr auf Erden habt; denn ich halte auf Euch und Eure göttliche Kunst so große Stücke, wie kein anderer auf der Welt.“

Drei Bilder hat Tizian dem Bischof damals in Augsburg gemalt, unter denen sich sicher die Porträts der beiden Granvella befunden haben. Von ihnen ist das eine, das den greisen Kanzler Nikolaus Perrenot darstellt, in der Heimat der Familie erhalten geblieben (Besançon, Museum; dem Verfasser nur durch die Photographie von Braun bekannt). Es muß eine der herrlichsten Arbeiten Tizians sein: Halbfigur,

in schwarzem Gewand mit breiten Pelzaufschlägen; als einzige Belebung der großen Flächen Kette und Orden vom goldenen Vließ. Und nun dieser Kopf eines machtvollen Mannes: die breite Lichtfläche der hohen Stirn, eine lange, leicht gebogene Nase, klare Augen, die fest in die Weite schauen; die längliche Gesichtsform sich fortsetzend in dem langen, stark ergrauten Bart, der in zwei Spitzen endet. Wunderbar einfach Haltung und Stellung; die linke Hand greift in das Pelzfutter, die herabhängende Rechte hält die Handschuhe: alles so selbstverständlich und schlicht, als gehörte es zur Wesenheit des Dargestellten. Es giebt nur einen Ausdruck, um zusammenfassend den Wert einer solchen Auffassung zu charakterisieren (dessen Mißbrauch Jakob Burckhardt mit Recht getadelt hat): vornehm.

Nur ein Bildnis läßt sich diesem an die Seite stellen, über dessen Datierung allerdings die größten Meinungsverschiedenheiten herrschen, während über seine höchste künstlerische Bedeutung sich alle Stimmen vereinigen, das Bildnis des ‚Herzogs von Norfolk‘, das auch kurz der ‚Engländer‘ genannt wird (Palazzo Pitti). Ich bin von der Überzeugung durchdrungen, daß es nur eben damals entstanden sein kann, in diesem Augenblick, als der Porträtmaler Tizian die höchste Stellung, die ihm und je einem Künstler beschieden gewesen ist, erreicht hatte. Eine Halbfigur in schwarzer Kleidung, über die Schultern eine breite Goldkette hängend. Die linke Hand in die Seite gestützt; die rechte, die bis nahe an den unteren Bildrand gerückt ist, hält die Handschuhe. Die Gestalt von vorn gesehen, elastisch, voll Kraft und Gewandtheit. In dem Kopf ein Paar blaue Augen, die ein Lichtpünktchen in der Pupille wunderbar belebt. Eine hohe Stirn, von kurzem, lockigem, braunem Haar überschattet, dünner Backen- und Schnurrbart; eine feingeschwungene Nase mit leicht vibrierenden Nasenflügeln, der Mund voll Ausdruck. Das

rein Künstlerische daran: die Stellung im Raum, das Verhältnis der Figur zur Bildfläche, die diskrete und sichere Malweise, ist von der höchsten Qualität, aber erklärt nicht ausreichend eine unermeßliche Wirkung, die das Bildnis ausübt. Die Wiedergabe des Seelischen in dem Auge — nie kann man diesen sich in uns hineinsenkenden Blick vergessen — und in der wunderbarsten Hand, welche trotz Velasquez und Rembrandt je gemalt worden ist, läßt uns ahnen, wie in einem Augenblick sich künstlerische Intuition mit einer aller ihrer Mittel bewußten Kraft paarte, und aus dieser Vereinigung jenes Höchste entstand, für das eine Steigerung des Ausdruckes sich nicht finden läßt. In diesem Porträt wird ein Wort Aretinos zur Wahrheit, das er einst einem von Tizian gemalten spanischen Gesandten (Gonzalo Perez) schrieb: „Euer Bildnis wird die Ansprüche, welche der Tod an Euch zu haben glaubt, zu nichte machen.“

Tizian hat sich in Augsburg etwa eben so lange, wie in Rom — ungefähr acht Monate — aufgehalten. Er blieb dort, auch nachdem der Kaiser die Reichsstadt verlassen hatte (13. August), wohl hinreichend mit der Vollendung der zahlreichen Bildnisse beschäftigt, die er unmöglich alle hatte zu Ende führen können. Besonders das Reiterporträt des Kaisers erforderte mehr Arbeit, als der Künstler erwartet hatte; noch im Anfang des Septembers war er dabei beschäftigt. Um die Mitte dieses Monats reiste er in Gesellschaft des Kardinals von Augsburg — es war Otto Truchseß von Waldburg — südwärts, zunächst den Lech hinauf nach Füssen, wo er einige Tage verweilte, dann nach Innsbruck. Hier hielt ihn ein Auftrag König Ferdinands mehr als zwei Wochen (4.—21. Oktober) fest. Der König hatte ihm den Wunsch ausgesprochen, von ihm die Bildnisse seiner Töchter, die in Innsbruck aufwuchsen, zu erhalten, und Tizian hatte praktische Gründe, einem solchen Wunsche nachzukommen. Er

legte die Porträts — man weiß nicht gewiß, ob der vier ältesten oder aller sieben Prinzessinnen — in Innsbruck nur an, und nahm sie mit in die Heimat, um sie hier in Muße zu vollenden.

Anfang November war Tizian wieder in Venedig. Kaum verbreitete sich die Kunde, daß er die Bilder der Töchter König Ferdinands mitgebracht habe, als sein Haus nicht leer wurde von vornehmen Herren und Damen der Stadt, welche kamen, sich diese anzusehen. Sie fanden allgemeines Lob. Der Mantuaner Gesandte machte sofort dem Meister den Vorschlag, die Bilder dem Kardinal Gonzaga zu überlassen, und andererseits wurde von der Herzogin-Witwe von Mantua das Bildnis der Prinzeß Katharina, der Braut ihres Sohnes, des jungen Herzogs, gewünscht. Tizian hat offenbar eine Reihe von Wiederholungen gemalt, doch ohne sich zu übereilen: selbst der eigentliche Besteller, König Ferdinand, hat erst im Anfang des Jahres 1550 die Bildnisse seiner Töchter erhalten. Das Tizianische Original ist nicht auf uns gekommen.

Tizian war wenig mehr, als einen Monat in der Heimat, als er abermals sich zu einer größeren Reise entschließen mußte. Philipp von Spanien war eben in Italien gelandet, auf der Reise begriffen, die ihn mit den Staaten, zu deren Herrschaft er bestimmt war, bekannt machen sollte, und berief den Meister „mit größter Dringlichkeit“ — so Tizian an Granvella — nach Mailand. Am 18. Dezember machte sich der Maler auf den Weg und wird dem festlichen Empfang Philipps in der Hauptstadt mit beigewohnt haben. Damals hat er zuerst ein Porträt des Prinzen entworfen, wie seines Begleiters Alba, die dann beide in Venedig vollendet wurden und Aretino zu Sonetten inspirierten.

Die nächsten Monate waren durch Vollendung der habsburgischen Bildnisse gewiß vollauf erfüllt. Außerdem

hatte Tizian im Auftrage der Königin Maria von Ungarn, Karls V. Schwester, vier große Gemälde auszuführen, welche den Tantalus, Sisyphus, Tityus und Prometheus darstellen sollten. Drei derselben sind in der ersten Hälfte des Jahres 1549 gemalt worden: denn sie zierten den großen Saal des Lustschlosses Binche, für den die Königin sie offenbar bestimmt hatte, bereits im August dieses Jahres, als Philipp bei der Statthalterin zu Gast war. Das letzte Bild dieser Reihe ist aber erst wesentlich später entstanden (1553). Die Königin nahm die Bilder mit nach Spanien; im sechzehnten Jahrhundert hingen sie im Alcazar zu Madrid und gaben dem Zimmer seinen Namen „Pieza de las Furias" (was man mit „Zimmer der Gewalten" übersetzen könnte). Im Laufe der Zeit sind zwei Bilder der Folge verloren gegangen, und die noch erhaltenen ‚Prometheus' und ‚Sisyphus' (im Prado) gelten auf Grund alter Zeugnisse als Kopien von der Hand des Sanchez Coello. Dann müßte dieser sich bis zur höchsten Virtuosität in Tizians Stil hineingearbeitet haben. In Wahrheit aber zeigen die beiden Bilder den kräftigen Vortrag, die Pinselführung und das Kolorit Tizians und dürfen unter seine hervorragenden Originalschöpfungen gerechnet werden.

Man kann sich noch das Gesamtbild des Saales deutlich vorstellen, als die Bilder ihn schmückten. Vier kolossale Einzelfiguren (jedes Bild mißt über zwei Meter im Quadrat), übermenschliche Gestalten, ringend und sich quälend. Eine großartige, düstere Umgebung ihren dunklen Leibern angepaßt. Sisyphus müht sich den Stein bis zur Berghöhe hinanzuschleppen: Felsen starren ringsum, und ein Wirbelwind läßt die Flammen der Unterwelt emporlodern. Prometheus liegt hingestreckt über Gebirgsmassen, deren er ein Teil geworden scheint; ein Arm hängt herunter über Felsen, der Körper zuckt und krampft sich. Es ist so, als ob

Tizian in diesen Menschenformen das Ringen der Naturgewalten zum erschütternden Ausdruck habe bringen wollen. In der Bildung der Felsmassen hat ihn die Erinnerung an die Berge der Heimat unterstützt.

* * *

Es waren kaum zwei Jahre vergangen, daß Tizian zum ersten Mal aus Augsburg heimgekehrt war, als ihn Karl V., der seit dem 8. Juli 1550 dort weilte, um den Reichstag abzuhalten, zum zweiten Mal berief. Am 25. Oktober war Tizian in Innsbruck und traf spätestens Anfang November in Augsburg ein. In einer Audienz übergab er dem Kaiser die Bilder, die er mitgebracht hatte — welche, erfahren wir nicht —, sowie ein Schreiben Aretinos. Im wesentlichen waren dieselben Personen versammelt, die der Künstler das erste Mal dort angetroffen hatte: die Mitglieder der kaiserlichen Familie, die Fürsten Deutschlands und das Gefolge des Kaisers, in dessen Mitte nur der Kanzler Granvella fehlte, den der Tod vor wenigen Monaten abberufen hatte. Neue Erscheinungen waren Prinz Philipp — und der Maler Lucas Cranach, der Ende Juli zu seinem Herrn gekommen war, um von nun ab seine Gefangenschaft zu teilen. Tizian trat zu Cranach in persönliche Beziehungen und saß ihm zu einem Porträt, das der fleißige Künstler nebst vielen anderen Bildern damals gemalt hat. Man darf den Verlust dieses Porträts lebhaft bedauern: es wäre interessant genug gewesen zu sehen, wie Tizians machtvolle Persönlichkeit in der getreuen Wiedergabe des Meisters Lucas sich ausgenommen hat.

Der eigentliche Zweck der Berufung Tizians war der, daß der Kaiser den Erben des Reiches wiederholt von ihm porträtiert zu sehen wünschte. Damals sind ohne Zweifel die Bildnisse Philipps entstanden, die wir besitzen. Es hat mindestens drei verschiedene Versionen gegeben: die eine

gab nur den Kopf des Prinzen (erwähnt im Besitz der Maria von Ungarn), die anderen die ganze Figur. Dem Meister war dieses Mal eine besonders schwierige Aufgabe gestellt. Philipps Züge waren wenig bedeutend, seine Figur schwächlich und eher klein zu nennen. In seinem Gesicht fiel die stark vortretende Unterlippe auf. Trotzdem verstand es Tizian abermals vornehme Auffassung mit getreuer Schilderung der wesentlichen und charakteristischen Züge zu verbinden. Einmal (im Prado) erscheint der Prinz im Waffenschmuck, mit kostbarem, damasciertem Panzer bekleidet, auf dessen Metall ein Paar breite Lichtflecken aufgesetzt sind; der Unterkörper ist ganz in weiße Seide gehüllt. Die linke Hand liegt am Degen, die rechte ruht auf dem Helm, der, wie die Stahlhandschuhe, auf einem mit rotem Sammet bedeckten Tisch liegt. Ein etwas müder Blick verrät Philipps phlegmatisches, frühzeitig zur Melancholie neigendes Temperament. Auf den beiden anderen Bildern, für die eine flüchtige, höchst geistvolle Skizze, früher in der Giustiniani-Sammlung in Padua (nach der Photographie zu urteilen) der Originalentwurf gewesen ist, ist Philipps Kopf mehr zur Seite gewendet, sein Blick, etwas von den Augenlidern verschleiert, nach links gerichtet. Hier hebt die prächtige Hoftracht seine Gestalt: über weißem, goldgesticktem Gewand ein kurzer Mantel, mit aufs reichste durch Stickerei verzierten Ärmeln; die linke Hand hält die Handschuhe, die rechte umschließt den Griff eines Dolches (Palazzo Pitti und Neapel, Galerie).

Was Natur dem Prinzen versagt hatte, wußte er im gewissen Sinne durch Haltung wieder gut zu machen. Er galt damals als sehr hochmütig. Seine Kleidung war sehr prächtig und von gewählter Eleganz, während Karl V. stets durch die Einfachheit seiner Tracht auffiel. In Tizians Porträt kommen diese Eigenschaften aufs feinste znr Geltung; man beobachtet sie als bezeichnende Merkmale des Dar-

gestellten. Auf diese Weise wurde verschleiert, was die Figur des Prinzen ungünstig erscheinen ließ. Die Fehler sind da, aber man empfindet sie nicht störend. Tizian hebt im Gesicht die Vorzüge hervor und erhöht sie durch ein wunderbar feines Kolorit: die schön gewölbte Stirn, die kräftig gezeichneten Brauen, die großen blauen Augen und die fein geschnittene Nase. Als Hofmaler (im allerbesten Sinne des Wortes) hat Tizian in diesen Bildnissen Philipps wohl seine höchste Leistung gegeben. „Unser Auge und unsere Phantasie fesselt es mit unwiderstehlicher Macht“, hat Morelli von dem Bild in Madrid geschrieben. „Man kann sich an der geistreichen Zeichnung und an der feinen, kunstvollen Farbenharmonie jenes Bildes nicht satt sehen. Alles lebt in jenem Porträt. Die aristokratisch feinen Hände allein sind eine ganze Biographie; die belebte Zeichnung der Beine, der glänzende Harnisch, dabei das bleiche, schweigsame Antlitz mit dem düsteren, stummen Blick, wahrlich ein Wunderwerk der Kunst.“

Am 25. Mai verabschiedete sich Philipp von dem Kaiser, um nach Spanien zurückzukehren, während Karl V. sich nach Innsbruck begab. Es ist möglich, daß Tizian in seinem Gefolge die Heimreise antrat. Mündlich mag ihm der Kaiser damals noch angegeben haben, wie er das Bild, das er ihm auftrug, die ‚Dreieinigkeit‘, ausgeführt zu sehen wünschte. Weder seinen kaiserlichen Herrn, noch dessen Nachfolger hat Tizian danach wiedergesehen. In ihrem Dienst aber ist er bis zu seinem Lebensende unermüdlich thätig geblieben.

VIII.

Kirchenbilder und Porträts um 1550. Tizian und die Habsburger.

In seinem hohen Alter änderte Tizian in entscheidender Weise den Charakter seiner Malweise. Bis dahin hatte sich diese in ruhigem Gang entwickelt, sich langsam losgelöst von den Fesseln gewisser Traditionen und ihren eigenen farbigen Ausdruck gefunden. Die feine und sorgfältige Durchführung, die in den früheren Arbeiten zwar nicht ausschließlich herrschte, doch überwog, macht allmählich einer breiten und kühnen Pinselführung Platz; die großen Kompositionen werden farbig aufgebaut und durch die Beleuchtung gegliedert. Freude an reichen Farben ist das Charakteristikum der Tizianischen Gemälde bis in die Mitte der vierziger Jahre hinein.

Das wird nun anders. Ziemlich unvermittelt sieht man sich Kunstwerken gegenüber, welche die stärkste Tizianische Eigenschaft eingebüßt zu haben scheinen. Die blühenden Farben sind verschwunden. Selten noch ist heitere und helle Beleuchtung gewählt, meist ein besonderer Lichteffekt angestrebt, der das ganze Kunstwerk bestimmt. Oft meint man, nur um dessentwillen habe der Künstler den Pinsel ergriffen. Aber bei diesen Experimenten allerlei Art wird Tizian zum Koloristen.

Man wird an diesem Wort Anstoß nehmen. Jetzt erst in seinen späten Jahren soll Tizian Kolorist geworden sein? Man verstehe recht, was dies besagen will. Indem der

Künstler immer mehr auf die Hilfe starker Farben und die Anwendung von Kontrasten verzichtet, sucht er mit der Aufbietung der geringsten Wirkungsmittel eine höchste Farbigkeit zu erreichen. Er bedient sich immer weniger der Lokalfarben in größeren Massen, sondern arbeitet sie auf der Leinwand durcheinander, so daß der Beobachter farbige Impressionen empfängt, ohne imstande zu sein, die bestimmte Farbe mit einem Wort zu benennen. Gelegentlich haben seine Bilder fast den Charakter monochromer Kunstwerke angenommen. Sind sie darum farbig wirkungslos geworden? Wenn man absieht, daß viele darunter sind, die durch äußere Umstände gelitten haben, so muß man im Gegenteil sagen: diese Bilder haben eine noch stärkere Leuchtkraft, gleichsam von innen heraus, und übertreffen hierdurch die farbig reichsten Bilder. Nur Rembrandts Gemälde, von einem verwandten koloristischen Können geschaffen, können in diesem Wettstreit des Lichtes Stand halten. Farbigkeit ohne Verwendung starker Valeurs: darin liegt die Bedeutung dieser letzten Phase des Koloristen Tizian.

Bei der Beobachtung wunderbarer und eigenartiger Lichtwirkungen kommt Tizian dahin, die feste Erscheinung aufzulösen und auf klare und scharfe Konturen fast zu verzichten. Er war zu sehr Maler, als daß er nicht hätte beobachten sollen, daß das Auge in einer gewissen Entfernung besonders im Freien, die Umrisse nicht mehr zu unterscheiden vermag, und war kühn genug, solche Beobachtungen, in denen er den Zeitgenossen — vielleicht Tintoretto ausgenommen — weit voranging, in seinen Kunstwerken niederzulegen.

Die Konsequenz hiervon war, daß sich die Technik des Malens bei ihm änderte, und daß seine Pinselführung eine andere wurde. Hatte er bis jetzt mit breiten Zügen die Farben auf die Leinwand gesetzt, so wurde seine Malweise jetzt fleckig und in der Wirkung stets auf den richtigen Ab-

stand des Beschauers vom Bilde berechnet. Das berücksichtigten schon einsichtige Zeitgenossen, wie denn einmal Maria von Ungarn schreibt, als sie das Porträt Philipps von Spanien nach England sendet, damit Maria (die Blutige) ihren zukünftigen Gemahl kennen lerne: man müsse das Bildnis von weitem betrachten, wie alle Bilder Tizians, die man aus der Nähe nicht erkennen könne. In Spanien hat diese Manier, die dort besondere Verehrung genoß, ihren Namen erhalten: „borrones de Ticiano" (etwa „Skizzen in Tizians Manier").

Es hat freilich nicht an Kritikern gefehlt, die den Fortschritt, den hier künstlerisches Sehvermögen und malerisches Können zugleich machten, nicht haben anerkennen und die letzte Manier Tizians dem hohen Alter des Meisters, dem Nachlassen seiner Sehkraft und dem Unsicherwerden der Hand haben zuschreiben wollen (ein spanischer Dialog über die Malerei von 1631; in neuerer Zeit C. Justi). Hier hat aber einer, glaube ich, das rechte Wort gesprochen, der, sonst kein Freund solcher koloristischen Kühnheiten, — wie er denn für Tintoretto ein herber Beurteiler gewesen ist —, sich ehrfurchtsvoll vor dem Können Tizians neigte, Giorgio Vasari (der freilich doch auch wieder an einer anderen Stelle sagt, Tizian hätte in der letzten Zeit besser gethan, nur zu seinem Zeitvertreib zu malen). „Es ist wahr, sagt er, seine Art zu arbeiten in diesen letzten Werken ist von der seiner Jugend sehr verschieden: denn die früheren Bilder sind fein und mit unglaublichem Fleiß ausgeführt und auf nahe Ansicht berechnet; jene aber breit und fleckig hingestrichen, so daß man sie in der Nähe nicht ansehen darf, und sie erst von weitem vollkommen erscheinen. Seine Art hat viele, die das nachahmen wollten, zu thörichten Arbeiten verleitet: und das kommt daher, weil die, welche denken, diese Bilder seien mühelos entstanden, sich täuschen. Denn man erkennt wohl, daß sie sorgfältig gearbeitet sind, und daß der Künstler zu wiederholten Malen

mit Anstrengung sie farbig übergangen hat. Diese Malweise ist einsichtsvoll, schön und staunenswert; denn durch sie scheinen die Bilder lebensvoll und sehr kunstreich, indem sie zugleich die Schwierigkeiten verbirgt."

Und diesen Ausführungen des Aretiners anzureihen die schönen Worte Justis, der zuvor die späteren Arbeiten Tizians in nicht günstigen Vergleich zu seinen Jugendbildern gestellt hat: „Die Glut des Farbentones, die wundersamen Lichter, hier in düsteren Nokturnos, dort in strahlenden Glorien, zeigen sie nicht, wie er auch jetzt noch nach neuen, erst von der Zukunft völlig zu hebenden Geheimnissen des Malerischen schürft? Selbst diese Altersruine des großen Mannes hat hingereicht, ganzen Generationen kastilischer Malerei eifrig studierte Vorbilder, eigenen Stil, neues Leben zu geben."

* * *

Zu dieser Zeit, etwa um die Mitte der vierziger Jahre trat die religiöse Malerei bei Tizian wieder stärker in den Vordergrund. Verschiedene bedeutende Altarbilder wurden bei ihm bestellt, und in dem Zeitraum, der zwischen seinen Reisen nach Rom und Augsburg lag, wird er diesen Arbeiten seine Kräfte gewidmet haben.

Einige Bilder waren bestimmt für kleinere Gemeinden der terra ferma. Mit dem Podestà von Serravalle stand der Meister seit 1542 in Unterhandlung wegen eines Altarbildes für den Dom; wie er nach Rom ging, mochte es angefangen in seinem Atelier stehen; dann von der Reise heimgekehrt, vollendete er es, aber seine Geldforderung wurde nicht sofort von den Bestellern gutgeheißen, und die Bezahlung zog sich bis 1553 hin. Heute noch hängt Tizians Bild auf dem Hochaltar des Domes von Serravalle, die Madonna auf Wolken thronend, verehrt von Petrus und Andreas — in der Mitte zwischen den beiden Aposteln dehnt sich nach der Ferne

zu ein See und man gewahrt Christus im Kahn, wie er die Jünger beruft. Hier hat Tizian eine Erinnerung verwertet an das, was ihm in Rom offenbar geworden war, und indem er den Vorgang im Mittelgrund Raphaels ‚wunderbarem Fischzug' entlehnte, huldigte er dankbar dem großen Eindruck, den ihm die Komposition des Urbinaten gemacht hat.

Der Verfasser bedauert von diesem Werk, das er nur einmal, am trüben Tage, gesehen hat, kein genügend starkes Bild sich erworben zu haben, und deshalb keine Beschreibung geben zu können, die von dem künstlerischen Inhalt eine Vorstellung gewährt.

Unweit von Serravalle liegt das kleine Castel Roganzuolo (bei Conegliano), in dessen Nähe Tizian ein Gütchen besaß. Für die Kirche des Ortes, die einen wundervollen Ausblick über das Trevisaner Land bis zur Adria hin gewährt, malte der Meister ein mehrteiliges Altarbild, die Madonna mit dem Kind auf dem Arm in der Mitte, zu den Seiten Petrus mit einem Buche in den Händen, und Paulus, mit gewaltiger Wendung nach links, das Schwert in der Rechten; über dem Mittelbild eine Darstellung der Pietà. Im August 1549 wurde das Bild aus Venedig abgeholt, nachdem bereits seit sechs Jahren Zahlungen darauf ergangen waren, die dann noch bis ins Jahr 1560 dauerten. Der Hauptsache nach bestanden diese in Materialien: des öfteren wurden an den Meister nach Venedig einige Fäßchen Wein gesandt, ferner Steine und sonstiges Baumaterial für ein Landhaus geliefert, das sich Tizian auf seinem Besitztum errichtete. Trotzdem wir über diese Dinge mit aller nur wünschenswerten Genauigkeit unterrichtet sind, hat das Altarwerk in Castel Roganzuolo keine Gnade vor der Kritik gefunden, sondern wird nur als Schulwerk bezeichnet. Ich bekenne, daß es mir einmal, wie ich es gegen Sonnenuntergang sah, einen tiefen Eindruck gemacht hat, besonders die schöne und stolze Ma-

donnengestalt, die hoch aufgerichtet steht, das Kind im Arm haltend, dessen Füße leicht ein hohes Postament berühren; aber ich muß zugestehen, daß die Schönheit der Umgebung, die Einsamkeit und Stille des Ortes, und nun plötzlich in der Dämmerung der Kirche das Bild mit seinen wundervollen Gestalten und tiefen Farben, daß all dies zusammen der Empfindung stärkeren Raum gewährte, als es der Kritik günstig war. Jedenfalls aber verdient das Altarbild mehr Beachtung, als es bis jetzt gefunden hat.

An die würdige Erscheinung der Madonna dort erinnert das Madonnenbild der Münchener Pinakothek: Maria sitzt auf niederer Steinbank und spielt mit dem kräftigen Knaben, der sich herumwirft in ihren Armen und mit fester Hand nach ihrem Gewand greift. Der leichten Flammen, die über den Häuptern schweben, bedürfte es kaum, um eine Göttlichkeit anzudeuten, die in der Hoheit der Gestalten zum starken Ausdruck kommt. Es ist vielleicht Tizians erhabenste Mariendarstellung. Zu den früheren Bildern, der ‚Kirschen-Madonna‘ und verwandten Schöpfungen, steht sie in ähnlichem Verhältnis, wie die ‚Venus mit dem Amor‘ zur ‚Venus von Urbino‘ oder der göttlichen Frau auf der ‚Himmlischen und irdischen Liebe‘. Sie bezaubert nicht durch sinnberückende Schönheit, aber ergreift durch eine ernste, fast strenge Hoheit, die dann wieder das leise Lächeln, mit dem sie auf den Knaben niederblickt, mildert. Die farbige Erscheinung des Bildes, mit den gedämpften Tönen, weist in die Spätzeit des Meisters, der auch die grandiose Landschaft rechts angehört, Sonnenuntergang bei verhangenem Himmel; über dunkeln Hügeln ein einzelner Baum emporragend, aufgelöst in seiner farbigen Erscheinung von dem Abendlicht: das Ganze weit und groß und wunderherrlich bei den einfachsten Mitteln.

Es war eine andere Landschaft, die Tizian jetzt malte, als die seine Jugendwerke uns zeigen. Nicht mehr

das lachende, blühende Wiesenland mit dem reichen Baumschmuck, von blauen Bergen in der Ferne begrenzt. Die Erinnerung an die wilde Natur des Hochlandes scheint nun häufiger in ihm wach zu werden. Auch verweilt er nicht länger bei einer liebevollen Ausführung, sondern giebt mit kraftvollen Pinselstrichen den wahren Gehalt einer großartigen Landschaft, die für seine heiligen Gestalten, die ja auch ihren Charakter verändert und Anmut mit Großheit vertauscht haben, die natürliche Umgebung scheint. Drei Bilder aus den späteren Jahren des Meisters zeigen diese Veränderung und die Verbindung einer heiligen Existenz mit der Natur am klarsten: der Johannes der Täufer, für das Nonnenkloster von Santa Maria Maggiore in Venedig gemalt (in der venezianischen Akademie), und die beiden Darstellungen des heiligen Hieronymus in Paris und in der Brera zu Mailand, letztere aus der Kirche Santa Maria Nuova in Venedig. Trotz eines zeitlichen Abstandes, der die drei Bilder trennt — der Johannes wird gut ein Jahrzehnt vor den beiden anderen, Ende der vierziger Jahre, entstanden sein — überwiegt das Gemeinsame.

Man muß die Frage aufwerfen, ob das Landschaftliche hier nicht Tizian mindestens ebenso stark künstlerisch gefesselt hat, wie die Figuren. Der Johannes dominiert noch innerhalb der Bildfläche, deren Höhe er fast erfüllt (wodurch er kolossal erscheint); auf dem Bild der Brera ist das richtige Verhältnis zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Natur hergestellt. Der Hieronymus des Louvre endlich scheint nur ein Vorwand für den Künstler zu sein, der einmal ein Landschaftsbild malen wollte, großartige Einsamkeit, Felsen und Bäume in unberührter Kraft: und nun steigt der Mond langsam am Himmel herauf, umfließt mit seinen Strahlen Äste und Laub und bestrahlt die Felskonturen; den Anblick der Mondscheibe aber entzieht uns der Stamm eines Baumes.

Wird das Bild darum zum Heiligenbild, weil im Vordergrund, klein gegen die gigantischen Naturformen ringsum, der heilige Hieronymus kniet und sich angesichts des Kreuzes kasteit? Sein bräunlicher Leib verschwindet beinahe vor den ernsten Farben, die ihn umgeben; man ahnt nur die leidenschaftliche Bewegung und sieht in der halbhellen Dämmerung seinen weißen Bart leuchten. Sollte nicht ebenso oder ähnlich die ‚Landschaft' gewesen sein, die Tizian einmal (1552) an Philipp von Spanien sandte, oder vollzog der Meister wirklich den letzten Schritt und malte die Landschaft allein, um ihrer selbst willen, ohne mehr in einer heiligen Gestalt die Rechtfertigung für ein Süjet zu suchen, das in Italien wenigstens noch nicht anerkannt war?

Auf dem Johannesbild ist die gelblich braune Gestalt des Täufers, der mit großartiger Geste den rechten Arm erhebt, der farbige Mittelpunkt einer Kombination von Braun und Grün, aus der sich das Landschaftsbild zusammensetzt: links neben dem Heiligen, ihn überragend, ein Fels, rechts die weite Hochebene, einzelne Stämme hoch empor gegen den dunkelblauen Himmel; ein Sonnenstrahl gleitet über den Boden hin, und über Felsgeröll eilt schäumend ein Bach, dessen Murmeln allein die tiefe Stille unterbricht.

Auf dem Hieronymusbild der Brera paßt zu der Leidenschaft des Heiligen, der den Felsen anpackt, auf dem er das Kruzifix erhöht hat, voll Inbrunst zu diesem aufschaut und den Stein, mit dem er sich schlagen will, fest umklammert, die düstere Großartigkeit der Umgebung. Auch hier vollkommene Einsamkeit; ein Rauschen geht durch die gleich Buchen dicht belaubten Bäume, die den Bergabhang sich hinabziehen; dunkle Felsen türmen sich zur Linken auf; zwischen den Stämmen und dem Laub hindurch schimmert hier und da ein Stückchen des mit gelblichen Wolken durchzogenen Himmels. In einem vorwiegend aus grauen, braunen und

grünen Tönen zusammengesetzten Ganzen ist das tiefe Rot des Mantels, der dem Heiligen um die Hüften geschlagen ist, die einzige stark ausgesprochene Farbe. Seine Gestalt wird hervorgehoben durch die Beleuchtung, die die mächtige Stirne und den sehnigen rechten Arm am hellsten trifft und heraushebt.

Wo der Gegenstand des Bildes es zu erfordern scheint, stellt Tizian auch jetzt noch freundlichere Natur dar, aber doch auch gesteigert zu einer Größe der Linien und Einfachheit der Farben — bei Vermeiden des Details —, die sie von den Landschaftsfernen in den Werken der Frühzeit wesentlich unterscheidet. Auf dem Gastmahl zu Emmaus (im Louvre) sieht man das Land in der Tönung des Sonnenuntergangs; durch farbige Abstufung ist ein Blick in Weiten eröffnet; auf der Höhe rechts ein von den scheidenden Strahlen beschienenes Haus und in der Ferne Berge. Die Elemente sind verwandt etwa der Landschaft der Dresdener Venus; aber die Konzeption ist völlig verschieden, ist großartiger und ungleich persönlicher, von wahrhaft tizianischer Lebenskraft erfüllt.

In dieser Landschaft hat Tizian wundervoll die Worte nachgeschaffen, die Kleophas und Lukas zu Christus sprechen: „es will Abend werden und der Tag hat sich gewendet.“ Beim scheidenden Tageslicht haben sie ihn zum Mahl genötigt, das sie in offener Halle einnehmen. „Er nahm das Brot, dankte, brach es und gab es ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet und erkannten ihn.“ Dieser Moment kommt in Tizians Bild zur Darstellung. Jede Geste erläutert eine Einzelheit des Vorganges. Durch das hellere Leuchten seines Angesichtes, die hoheitvolle Bildung des Hauptes, und durch den Platz in der Mitte der Komposition ist Christus als die Hauptperson kenntlich gemacht. Kleophas, der allein diesseits des Tisches, nahe zu der rechten Bildecke sitzt, erhebt sich halb vom Sessel und faltet die Hände zum Gebet; Lukas, in männlicher Vollkraft, fährt zurück,

betrachtet Christus staunend und öffnet die Hand. Nur ihnen offenbart sich Christus. Eben ist der Wirt hereingetreten, ein feister Biedermann, mit aufgestreiften Hemdärmeln, um sich nach den Wünschen zu erkundigen, und wird nun mit stumpfer Verwunderung die Bewegung gewahr, die Lukas ergriffen hat. Ihm auf dem Fuße folgt ein Diener, ein hübscher und elegant gekleideter Junge, in gelbem Wams, auf dem Kopf ein blaues Barett mit Feder, und trägt eine Schüssel auf.

Um diese befremdende Verbindung so derb realistischer Figuren mit den Gestalten der biblischen Erzählung richtig zu verstehen, muß daran erinnert werden, daß für die Darstellung des ‚Gastmahls in Emmaus‘ sich in Venedig ein bestimmter Typus herausgebildet hatte, der in solcher Weise Heiliges und Profanes mit einander mischt (Bilder des Marziale in Venedig und Berlin; bedeutendes anonymes Bild in San Salvatore in Venedig). Man kann hier durch eingehenden Vergleich interessante Beobachtungen darüber anstellen, wie geistreich Tizian solche Tradition in der Darstellungsform zu verwerten wußte. Ihm werden die Gestalten des Wirts und des dienenden Knaben farbig notwendige Faktoren; mehr aber noch sind sie erforderlich, um durch prosaische Wirkung ihres Auftretens den poetischen Gehalt der Hauptgruppe zu steigern. Diese ist völlig der Wirklichkeit entrückt; aber der Vorgang hat doch eine menschliche Voraussetzung, spielt sich in irdischer Umgebung ab; und gerade hierdurch erst wird das Geschehnis zum Wunderbaren. Deshalb hat der Meister neben den tief bewegten Lukas diesen Wirt gestellt, der an komischer Kraft mit einer Shakespearischen Figur verglichen werden darf. Wollte man die Berechtigung eines solchen Realismus der Kunst absprechen, so nimmt man derselben eines ihrer stärksten Ausdrucksmittel. —

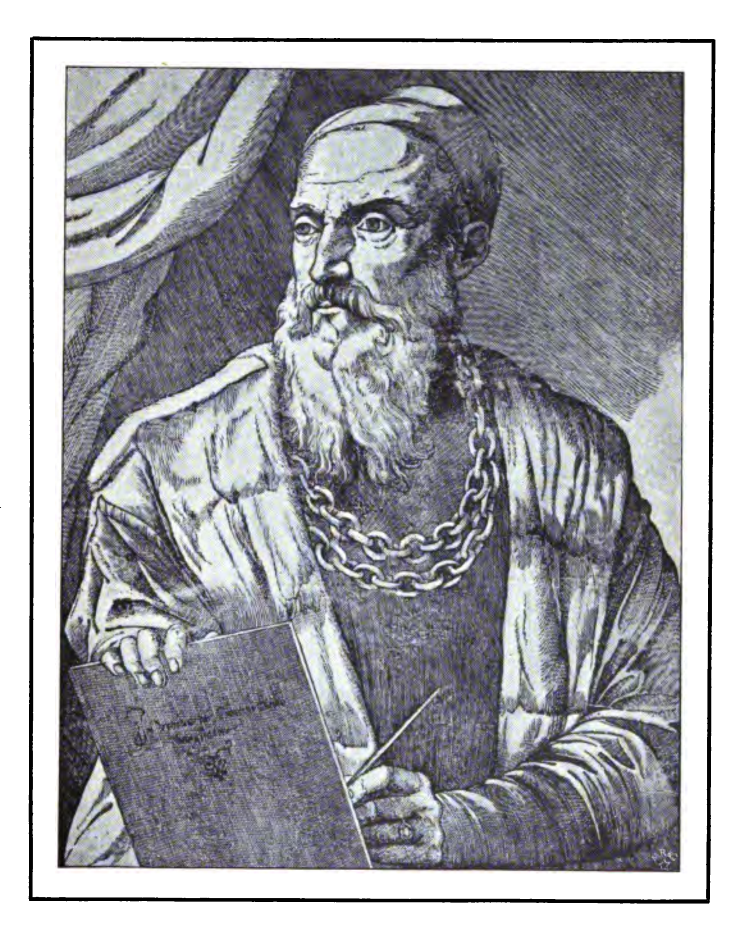


TIZIAN

Holzschnitt des GIOVANNI INTAGLIATORE [1550]

[illegible] Christus staunend und öffnet die Hand. Nur [illegible]offenbart sich Christus. Eben ist der Wirt herein[illegible], ein feister Biedermann, mit aufgestreiften Hemd[illegible], um sich nach den Wünschen zu erkundigen, und wird [illegible] mit stumpfer Verwunderung die Bewegung gewahr, die Lukas ergriffen hat. Ihm auf dem Fuße folgt ein Diener, ein hübscher und elegant gekleideter Junge, in geldem Wams, auf dem Kopf ein blaues Barett mit Feder, und trägt eine Schüssel auf.

Um [illegible] befremdende Verbindung so derb realistischer Figuren [illegible] den Gestalten der biblischen Erzählung richtig zu [illegible], muß daran erinnert werden, daß für die Darstellung des ‚Gastmahls in Emmaus' sich in Venedig ein bestimmter Typus herausgebildet hatte, der in solcher Weise Heiliges und Profanes mit einander mischt (Bilder des Marziale in Venedig und Berlin; bedeutendes anonymes Bild in San Salvatore in Venedig). Man kann hier durch ei[illegible]henden Vergleich interessante Beobachtungen darüber a[illegible], wie geistreich Tizian solche Tradition in der [illegible]ungsform zu verwerten wußte. Ihm werden die [illegible] des Wirts und des dienenden Knaben farbig not[illegible]; mehr aber noch sind sie erforderlich, um [illegible] Wirkung ihres Auftretens den poetischen [illegible] der Hauptgruppe zu steigern. Diese ist völlig der Wirklichkeit entrückt; aber der Vorgang hat doch eine menschliche Voraussetzung, spielt sich in irdischer Umgebung ab; und gerade hierdurch erst wird das Geschehnis zum Wunderbaren. [illegible] hat der Meister neben den tief bewegten [illegible] Wirt gestellt, der an komischer Kraft mit einer [illegible]rischen Figur verglichen werden darf. Wollte man [illegible]echtigung eines solchen Realismus der Kunst ab[illegible], so nimmt man derselben eines ihrer stärksten [illegible]drucksmittel. —



TIZIAN

Holzschnitt des GIOVANNI INTAGLIATORE [1550]

Neben diesen größeren Aufgaben fand Tizian stets die Muße für einzelne Bildnisse. Die Nachrichten über dieselben, die wir hier und da in Aretinos Briefen finden, können uns nicht über den Verlust fast aller dieser Bilder trösten. Der Doge Trevisan, die Botschafter Giovanni Mendozza und Francesco Vargas, der Duca d'Atri waren unter den Porträtierten. Erhalten blieb aus dieser Zeit das Bild des Prälaten Beccadelli, Bischofs von Ravello und als Legat von Julius III. nach Venedig gesandt, im Juli 1552 von Tizian gemalt. Es ist lebenswahr und mit großer Breite behandelt; aber man hat den Eindruck, als ob der Meister mit geringem Interesse an dem Bild gearbeitet habe. Beccadelli sitzt in einem Armsessel und blickt von einem päpstlichen Schreiben auf, das er geöffnet in Händen hält. Klare Augen, ein jovialer Mund und die vollen Hände geben den Eindruck eines Mannes, mit dem es sich gut leben läßt, weil er das Leben von der Seite des Genusses zu nehmen versteht.

Ungleich stärker interessieren uns die Bilder, die Tizian um jene Zeit von sich selbst und seiner Tochter Lavinia gemalt hat. Von den Bildnissen des Meisters wird das früheste in jenem Holzschnitt erhalten sein, der ihn in halber Figur darstellt, eine kleine Tafel vor sich haltend und in der Linken den Stift. Der scharf beobachtende Blick verrät, daß Tizian selbst die Vorlage dieses Porträts gezeichnet hat, das von einem in Venedig lebenden Deutschen Giovanni in Holz geschnitten worden ist. Aretino hat auf diesen Holzschnitt eines seiner unbedeutenden Sonette gedichtet (Juli 1550). Das bekannteste unter den Selbstporträts Tizians aus dieser Zeit und das beste unter ihnen (Berlin, Galerie) — die Bilder in Wien und in den Uffizien sind ihm sehr verwandt in der Auffassung, aber schlecht erhalten und lassen Zweifel zu bezüglich der Eigenhändigkeit — stellt den Meister an einem mit grünlicher Decke bezogenen Tisch, halb hinter

demselben sitzend, dar. Sein Haupt deckt (wie auf allen Bildnissen) ein schwarzes Käppchen; über rötlichem Gewand trägt er einen breit mit Pelz besetzten Mantel, unter dem die silbrig violetten Ärmel hervorkommen. Über der Brust die dreifache Goldkette, das Abzeichen seiner ihm vom Kaiser verliehenen Würde. Eine stürmische Kraft findet in der Gestalt hinreißenden Ausdruck. Der Kopf ist nach rechts gedreht und ein wenig gehoben; unter der mächtig vorgebauten Stirn blicken die scharf beobachtenden Augen fest zur Seite. Und so sind voll Leben die Hände, die eine auf dem linken Knie ruhend, die rechte auf den Tisch gelegt, beide mit ausgebreiteten Fingern: nur angelegt in der Untermalung und unvollendet stehen gelassen, wie auch das Detail des Gewandes nicht fertig gemacht ist, aber diese Hände allein eine ganze Charakteristik des Mannes! Etwas von stürmischer Ungeduld verraten Auffassung wie Technik; man hat die Empfindung, als hätte der Pinsel den Intentionen des Meisters nicht schnell genug folgen können. Die Art des Farbenauftrags und die kräftigen Pinselzüge setzen die Entstehung dieses schönen Werkes in die lebendige Anschauung des Betrachtenden.

Im Gegensatz zu dem hastig Improvisierten des Selbstporträts steht die liebevolle Sorgfalt, mit der Tizian die Bildnisse seiner Tochter Lavinia ausgeführt hat. Noch heute fühlt man aus diesen Bildern die tiefe Zuneigung des Künstlers zu seinem Kind, und zugleich die ästhetische Freude, die er an ihrer graziösen Anmut empfindet. In schimmernde weiße Seide kleidet er sie; kostbare Perlen umgeben den zierlichen Hals und schmücken die Ohren; breite Goldarmbänder mit Juwelen besetzt schließen die Ärmel fest am Handgelenk. Aus dieser wunderbaren „Harmonie in Weiß", für die es in der Malerei kaum ein Verwandtes mehr giebt, es sei denn Rembrandts ‚Dame mit dem Fächer', taucht ein zarter Hals heraus, und über einer herrlich gemalten Nackenlinie erhebt

sich das feine Oval des Kopfes mit dem kirschroten Mund, dem zierlichen Näschen, den klaren, dunkeln Augen, die sie vom Vater geerbt hat, und dem lichten blonden Haar. Mit liebenswürdigem Selbstbewußtsein steht Lavinia da, in der Rechten ein Fähnchen als Fächer haltend: so hat sie sich als Jungvermählte zum höchsten Festtag Venedigs, dem Auferstehungstag (giorno de la sensa) geschmückt, an dem die junge venezianische Frau ihr bestes Kleid und den schönsten Schmuck zur Schau trug (Dresdener Galerie).

Der Liebreiz der Tochter hat Tizian zu einer Schöpfung inspiriert, die vor vielen seiner Gemälde besonderen Ruf genießt, und die der Künstler selbst im Hauptmotiv genau wiederholt hat. Auf beiden Bildern (in Berlin und im Prado) ist Lavinia vom Rücken gesehen, eine schwere metallene Schale mit den Händen erhebend. Aus dem tief ausgeschnittenen Kleid schimmert der Nacken, und nun dreht das Mädchen den lieblichen Kopf zum Beschauer, den unter leicht gesenkten Lidern ein Blick der braunen Augen streift. Durch die Farben sind beide Bilder wesentlicher unterschieden, als dadurch, daß die Schale hier das Haupt des Täufers, dort Früchte und Blumen trägt. Auf dem Bild in Madrid ist der farbige Eindruck tiefer, feuriger; das volle Karmoisin des Kleides färbt das Fleisch warm und goldig; und hier tauchen aus den zurückfallenden weißen Ärmeln die weichen Arme hervor, untadelhaft gezeichnet und über alle Worte schön gemalt. Die duftigen Übergänge vom Stoff zum Fleisch, die weiche Modellierung und die Klarheit des Halbschattens hat doch eben wieder nur Rembrandt mit gleicher Vollendung gemalt. Auf dem Berliner Bild fordert ein herrlicher Silberton die Unterordnung aller Farben. Der im Schatten liegende rote Stoffvorhang links, das goldige, reiche Brokatgewand lassen den Schmelz des Fleisches, der an die besten Schöpfungen Palmas erinnert, noch

lichter schimmern. Eine weite Landschaft, in den beruhigten Farben später Abendstimmung, vollendet ein malerisches Ganzes, dem an fein berechneter Harmonie wenige Bilder der Welt sich vergleichen können.

Noch einmal in ihren reiferen Jahren hat Tizian seine Tochter gemalt. In der Haltung dem Bildnis in Weiß verwandt, zeigt dieses Porträt, das in der Dresdener Galerie an derselben Wand mit jenem hängt, das rasche Schwinden von Lavinias Anmut. Ihre Formen haben sich gerundet. Die Hände sind beinahe plump geworden. Hier passen nicht mehr die lichten Farben, und so hat Tizian mit richtigem Takt ein olivgrünes Sammetgewand (mit spielend aufgesetzten gelblichen Lichtern) zum Kostüm gewählt, unter dem ein goldroter Rock sichtbar wird. Der reichste Schmuck, der matte Glanz der Perlen, eine breite Goldkette vollenden die kostbare Toilette. Die Rechte hält einen Fächer von grauen Straußenfedern.

Hier mag man doch wieder die Wahrnehmung machen, die sich nicht immer zurückweisen lassen will: daß Tizian in seinen Frauenporträts, wenn man von einigen wenigen absieht, im allgemeinen nicht dieselbe Höhe erreicht hat, die ihm als Bildnismaler sonst zukommt. Selbst seine gefeiertsten Bildnisse, die ‚Bella' etwa, lassen Tiefe der Charakteristik vermissen, über welche die fast immer vollendete Wahl des farbigen Dekors nicht ganz hinwegtäuschen kann. Tizians weibliche Bildnisse sind meist seelenlos. Diese Frauen haben uns nichts zu sagen. Und doch sind solche von höchstem geistigen Rang, wie Isabella d'Este von Mantua, darunter gewesen. Ein Bildnis, das hier besonders bedeutsam wäre, das der hochbegabten Irene von Spilimberg, ist — wie das Porträt ihrer Schwester Emilia (beide im Besitz des Grafen Maniago) — leider dem Verfasser nicht bekannt. Bilder wie das des Mädchens in Rot (Dresdener

Galerie) oder das sogenannte Porträt der Catharina Cornaro (im Palazzo Pitti), das sicher auf ein Original Tizians zurückgeht, bieten nicht das geringste persönliche Interesse. Es ist, als wohnten hinter solchen unbewegten Zügen weder Seele noch Geist. Man denkt unwillkürlich an ein Wort von Taine, der angesichts der ‚Venus mit dem Amor' in den Uffizien von dem „sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend" spricht.

* * *

Nahezu fünfundvierzig Jahre lang, die Zeit seiner reifsten Kunst, ist Tizian im Dienst des Hauses Habsburg thätig gewesen. 1533 war er zum ersten Mal mit Karl V. in Berührung gekommen und hat bis zum Rücktritt des Kaisers, freilich mit Unterbrechungen, für ihn gearbeitet; die Beziehungen zu Philipp II. begannen 1548 und dauerten bis zu des Künstlers Lebensende. Kaum ein halbes Jahr vor seinem Tode ist der letzte Brief Tizians an den König geschrieben, das letzte Schriftstück, das überhaupt von ihm erhalten geblieben ist. Während dieser langen Zeit hat er fast ständig Arbeiten für den Monarchen auszuführen gehabt. Außerdem ist er für Maria von Ungarn, für König Ferdinand und dessen Sohn, den Kaiser Maximilian II., thätig gewesen.

Nie hat ein Fürstenhaus kostbarere Bilder Tizians in größerer Zahl vereinigt, als das der spanischen Habsburger. Man kann die Inventare nicht ohne Bewegung lesen, wenn man bedenkt, was uns durch die Brände des Pardo und des Alcazar verloren gegangen ist. Da waren die Bilder aus Karls V. Besitz; die berühmte Porträtsammlung der Maria, zumeist die in Augsburg gemalten Familienbildnisse; endlich die in Philipps Auftrag entstandenen Arbeiten. Welch einen einzigen Eindruck muß jener große Saal des Pardo-Schlosses gemacht haben mit seinen fünfundvierzig

Bildnissen, darunter elf von der Hand Tizians, die anderen von Antonis Moro und Sanchez Coello! Der König hatte persönlich die Bilder ausgewählt. Hier hing inmitten der erlauchten Gesellschaft jenes Selbstporträt Tizians, das den Meister mit dem Bildnis König Philipps in der Hand darstellte: nur das gewähre einem das Recht auf einen Platz in Philipps Kabinet (Justi).

Aber auch trotzdem die königliche Sammlung durch den ersten großen Brand und durch gelegentliche Geschenke an hervorragende Personen — so brachte Karl I. von England von seiner Brautfahrt (1623) die Bilder „Jupiter und Antiope' (Louvre), das ‚Mädchen im Pelz' (Wien) und das ‚Bildnis Karls V. mit dem Jagdhund' (Madrid) heim — vermindert wurde: der Besitz blieb immer noch sehr groß und wurde bei Gelegenheit wieder vermehrt. Das Palastinventar von 1686 zählt nicht weniger als sechsundsiebenzig Tizians auf (die ja freilich nicht alle echt gewesen zu sein brauchen). Und noch heute trotz aller Verluste kann sich die Galerie von Madrid rühmen, weitaus die größte Zahl von Bildern des Meisters von Cadore zu besitzen — wenn auch nur etwa die Hälfte der fünfzig Werke, die der Katalog aufzählt, Originale sind.

Unter den verlorenen Bildern wird man Ursache haben, des einen besonders zu gedenken. In einem um 1600 abgefaßten Inventar der Bilder des Madrider Palastes wird ein Porträt aufgeführt des ‚Juan Albin, pintor inglés', das noch 1636 als in einem Zimmer vor dem Schlafgemach Philipps IV. befindlich erwähnt wird. Ohne allzu große Kühnheit wird man hinter dem rätselhaften Namen den wahren des Hans Holbein vermuten dürfen, dessen langjähriger Aufenthalt in England das beigegebene Prädikat leicht erklärt. Eine kurze Beschreibung des Bildes lautet: „mit langem Haar, das Hemd oben ausgeschnitten (la camisa descubierta por los hombros),

das Kleid silberfarben.“ Eine Inschrift im Hintergrunde besagte: „Ticianus fecit.“ Vielleicht war in der That hier eine Kopie Tizians nach einem Selbstporträt Holbeins vorhanden. Daß die Künstler sich persönlich begegnet sind, ist nach den beiderseitigen Schicksalen so gut wie ausgeschlossen; möglicherweise aber hatte Tizian in Augsburg jenes Bildnis zu Gesicht bekommen. Beruht die Vermutung auf Wahrheit, so würde diese Kopie von dem ungewöhnlichen Respekt zeugen, den Tizian vor der Kunst Holbeins gehabt hat — in dem er seinen größten Rivalen erkennen mochte. —

Es war im Mai 1553, als in Brüssel gerüchtweise Tizians Hinscheiden gemeldet wurde. Sofort sandte Karl V. an seinen Botschafter in Venedig, Francesco Vargas, ein Billet (31. Mai), um die Wahrheit zu erfahren, und ob gewisse Porträts, die er dem Künstler bei seiner Abreise von Augsburg in Auftrag gegeben hatte, vollendet wären. In seinem Antwortschreiben (30. Juni) konnte der Gesandte melden, daß Tizian am Leben und wohlauf wäre und ihm von dem Bild der ‚Trinität‘ gesprochen hätte. Der Künstler, der Vargas auch ein Bild des ‚Noli me tangere‘, für die Königin Maria bestimmt, zeigte — es ist bis auf ein Fragment (im Prado) untergegangen —, versprach die Vollendung bis zum September. Aber diese zog sich dann ein volles Jahr länger hin, weil Tizian, wie er dem Kaiser versicherte, „zwei und drei Mal die Arbeit vieler Tage auslöschte, damit das Bild ihn selbst zufriedenstellte.“ Endlich im Oktober 1554 konnte es nach Brüssel gesandt werden. Das früher erwähnte Bild der ‚Maria als Schmerzensmutter‘ ging zugleich an den Kaiser ab.

Die ‚Trinität‘ hatte der Kaiser dem Künstler bei ihrem letzten Scheiden aufgetragen und damals schon (nach Vasari) für das Kloster bestimmt, in dem er seine Tage zu beschließen gedachte. Der Kaiser selbst nannte das Bild das

‚jüngste Gericht'; später erhielt es die Bezeichnung ‚la Gloria', die es auch gegenwärtig im Prado führt.

In goldenem Lichte thronen Gottvater und Christus, in lichtblauen Gewändern, Weltkugel und Scepter in den Händen tragend; zwischen ihren Gestalten schwebt die Taube, und die ungezählte Schar der Engel umgiebt sie verehrend. Wie eine Vision taucht diese Gruppe auf, als habe das Gewölk, das nun zu ihren Füßen ruht, sich eben gesenkt. Auf Wolken schwebend, in einem mächtigen Halbkreis, der sich tief nach unten zieht, scharen sich die Heiligen um die Dreieinigkeit. Christus am nächsten, in ihrem blauen Mantel fast verschwindend, Maria, die einzige, die aus dem Kreis heraustritt. Nur schwer findet das Auge einen Ruhepunkt in diesem Gewoge mächtiger Gestalten, von denen die vordersten Lebensgröße erreichen. Da gewahrt man fast in der Mitte, mit unendlicher Kühnheit auf Wolken lagernd dargestellt, Moses, eine bräunliche Gestalt mit glänzend weißem Haar, der Kopf im stark verkürzten Profil; halb von diesem verdeckt und vom Rücken gesehen, Noah, mit beiden Armen die Arche erhebend, auf der die Taube mit dem Ölzweig sitzt; rechts von ihnen die liebliche Heilige, deren goldiges, geflochtenes Haar über den Rücken herniederfällt, emporweisend zu der Gruppe, die, hoch oben und klein im Verhältnis zu den mächtigen Gestalten des Vorgrundes, doch das Interesse am meisten weckt. Von Engeln der Gnade Gottes empfohlen, knieen, in Sterbegewänder gehüllt, betend Karl V., zu dessen Füßen die Krone liegt, etwas zurück Isabella, wieder etwas tiefer Philipps Gestalt (ganz von vorn gesehen) und Karls Schwester Maria.

Eine Aufgabe war hier gestellt, die auch von dem Größten Aufbietung der ganzen Kraft erforderte. Mehr wie sonst wird der Wille des kaiserlichen Bestellers dem Künstler dieses Mal seine Gesetze diktiert haben. Manches möchte hierdurch seine

Erklärung finden, so das (übrigens höchst eindrucksvolle) feierliche Thronen des Vaters und des Sohnes, das in der gleichzeitigen italienischen Kunst wohl ohne Beispiel ist. Daß Tizian sich mit dem Bilde so abfand, wie es der Fall ist, dazu in dem hohen Alter, in dem er nun stand, beweist glänzend, wie jugendfrisch noch seine künstlerische Kraft war. Immer wieder regt sich der Gedanke, es sei hier die Erinnerung an Michelangelos „Jüngstes Gericht“ in ihm wach gewesen. Wenn irgend etwas in der italienischen Kunst, so sind die Vertreter des alten Bundes auf Tizians Gemälde des Florentiners gigantischen Formen vergleichbar. Auch Tizian giebt ihnen über menschliches Maß hinaus gesteigerte Formen; und wie bei Michelangelo glaubt man an ihre Möglichkeit. Nie hat des Malers oft getadelter Realismus durch den glänzenden Erfolg seine Berechtigung, ja Notwendigkeit stärker erwiesen, als hier. Eine jede der höchst komplicierten Stellungen ist sorgfältig nach dem Leben studiert und erstaunt durch Wahrheit und Natürlichkeit. Trotz des Gewühles und des Enganeinander-Stoßens haben alle Gestalten Platz und Luftraum. Eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel ist aufgeboten, die das, was der Meister in berühmten Schöpfungen früherer Jahre, der ‚Assunta‘ etwa, geleistet hatte, weit übertrifft.

Von dem farbigen Eindruck ist hier besonders schwer ein Bild zu geben. Kräftigere Einzelheiten treten vor einem Gesamtton zurück, den das wunderbar reich abgestufte Gewölk dem Bild verleiht. Alles ist berechnet, die vom Beschauer entfernteste Partie, wo die Dreieinigkeit ihren Platz hat, dominieren zu lassen. Hier ist alles licht. Und nun geht es allmählich zu mittleren und dunkleren Partien über, die wieder mit wechselndem Licht behandelt und gegen einander fein abgewogen sind. In der Tiefe, nahe dem unteren Bildrand lagert eine Wolkenmasse. Nur ein schmaler

Streif bleibt frei, und hier zaubert Tizian ein herrliches Landschaftsbild von unendlicher Weite hin, Hügel und Bäume, in deren Schatten eine Kapelle liegt und Menschengestalten nicht fehlen. Gerade hier hat Tizian die größte Kühnheit walten lassen, indem er das eine Bein des Moses über die Wolkenschicht hinweg in den „irdischen" Himmel hineinragen läßt. Dieses Wenige der Landschaft genügt, um die Erscheinung der Heiligen in die höchsten Himmelsregionen hinaufzurücken. Dorthin dringt kein Blick und kein Laut von der Erde. Mit wenigen Mitteln ist hier ein Höchstes erreicht.

Wer allgemeine Betrachtungen liebt, möge von Tizians ‚Trinität' seine Augen zu der verwandten Schöpfung Albrecht Dürers wenden, seinem ‚Allerheiligenbild', das mehr als vierzig Jahre früher (1511) als Stiftung eines Nürnberger Bürgers entstanden war: in der Anlage, der Komposition, wie in dem Verhältnis der Figuren zur Landschaft sind sie mannigfach einander verwandt; wie verschieden dann aber die Konzeption im einzelnen, die Form, der farbige Ausdruck, das Gemeinsame gerade das, was sie trennt, so stark hervortreten lassend!

Bis zu seinem Lebensende hat Karl V. die ‚Dreieinigkeit' stets um sich gehabt. Sie befand sich unter der kleinen Zahl von Bildern, der Mehrzahl nach von Tizian, die er 1556 von Brüssel mit nach Spanien nahm, und begleitete ihn in die Einsamkeit von San Yuste. In dem Kodizill seines Testaments vom 9. September 1558, in welchem er den Wunsch aussprach in dem Kloster beigesetzt zu werden, findet sich die Bestimmung, daß das ‚Jüngste Gericht' auf den Hauptaltar der Kirche kommen soll. Auf Philipps Willen hat es dann die Leiche des Kaisers zum Escorial begleitet, wo das Bild bis in den Anfang des Jahrhunderts geblieben ist.

Bei dem letzten bedeutenden Werk, das Tizian für seinen kaiserlichen Herrn ausgeführt hat, wird also noch einmal mit voller Stärke die Erinnerung an die engen Beziehungen rege gemacht, die den großen Fürsten und den großen Künstler durch mehr als zwei Jahrzehnte verbunden haben.

* * *

Philipp II. war ein Kunstkenner nicht gewöhnlichen Ranges. Die hervorragendsten Meister seiner Zeit zog er in seine Dienste. „Er versteht etwas von Bildhauerkunst und Malerei, und hat Freude daran, sich gelegentlich in ihnen zu versuchen“, berichtete 1557 der venezianische Gesandte Badoaro. Justi giebt in dem schönen Aufsatz, den er „Philipp II. als Kunstfreund“ gewidmet hat, das Gesamturteil über des Königs künstlerische Neigungen dahin ab: „Sein Interesse war, soviel man sehen kann, frei von weniger edeln Nebenabsichten, mit einem Worte echt.“

Für Karl V. hatte Tizian der Hauptsache nach Porträts und Bilder religiösen Inhaltes malen müssen; von Philipp II. wurde ihm von Anfang an eine Reihe mythologischer Gegenstände aufgetragen. Nun zog ihn das romantische Land antiker Sage noch einmal in seinen Bann, wie nicht seit den glücklichen Tagen der Jugend, als er für Alfons von Ferrara überschäumender Lebenslust in den Bildern aus dem bacchischen Kreis Ausdruck verlieh. Aber anders war sein Auge geworden, wie die Hand anders zu malen sich gewöhnt hatte; und anderes wollte der Meister jetzt ausdrücken, wie vor dreißig Jahren. Der Stoff interessiert ihn nicht mehr in dem Sinne, daß er Jubel und Frohsinn und Schönheit zu verherrlichen auffordert, sondern weil er die herrliche Gelegenheit bietet, mannigfaltig bewegte, nackte Figuren in freier Luft zu zeigen, das Spiel des Lichtes auf dem Menschenleib, das Sichauflösen der Konturen in der Luft. Hier setzt Tizians gesteigertes Können glorreich ein.

Zuerst hat er für Philipp jene ‚Danae' gemalt, von der schon früher die Rede gewesen ist (im Prado); Ende 1554 folgte die Darstellung von ‚Venus und Adonis' (bestes Exemplar im Prado), als Pendant zu jener von Tizian komponiert: ihnen sollten sich dann ‚Perseus und Andromeda' und ‚Jason und Medea' anschließen und zusammen den Schmuck eines der königlichen Zimmer vollenden (diese beiden nicht erhalten). 1559 erhielt der König die beiden Gemälde ‚Aktäon und Diana' und die ‚Entdeckung des Fehltritts der Kallisto' (London, Bridgewater House). In dem Schreiben, in welchem er die Vollendung der Bilder meldete, erwähnte Tizian, daß der ‚Raub der Europa' und ‚Aktäon von seinen Hunden zerrissen' angefangen wären. Das erstere wurde 1562 nach Spanien abgesandt (ist aus der Sammlung von Cobham Hall 1896 in die der Mrs. Gardner in Boston übergegangen); von dem zweiten Bild ist dann nicht wieder die Rede. Endlich hat zu nicht genau zu bestimmender Zeit Tizian für den König die ‚Venus von Pardo' (Jupiter und Antiope; im Louvre) gemalt.

Auf dem Bild ‚Venus und Adonis' ist der Moment des Abschiedes dargestellt, wie die Göttin den Geliebten zurückzuhalten sucht. Sie umklammert ihn; Adonis will sich der Umarmung entziehen; er blickt nieder auf die Göttin und eilt zugleich vorwärts, mit fester Hand die mächtigen Doggen meisternd. Indem Venus sich zu Adonis wendet, wird ihre schöne Gestalt von rückwärts dem Auge völlig sichtbar. Auf dem Linienspiel dieser Formen und dem Gegensatz ihrer lichteren Färbung zu Adonis' bräunlichem Leib beruht zumeist der Reiz des Bildes, des geringwertigsten aus der Folge der Mythologien. Weite Landschaft bildet die Umgebung; gegen bewölkten Himmel setzt sich die Gestalt des Adonis ab; links unter dichter Baumgruppe, wechselvoll von ihr belichtet, schläft Amor.

Ungleich freier und reicher sind die beiden dem Dianamythus entnommenen Darstellungen. Die Göttin mit ihren Nymphen hat sich zu dem Brunnen begeben, der sein Wasser niederrauschen läßt in den durch das Wiesenland hinfließenden Bach. Rechts schließen Bäume und gegen den Grund hohe Steinbogen dies offene Bad, ohne den Blick zu dem fernen Gebirge zu wehren. Dunkelblauer Himmel und das warme Licht eines Sommertages; hierzu das Plätschern des Wassers und das lebhafte Gebahren der Mädchen, die um den Brunnen und am Bach kauern, um sich des kühlenden Wassers zu erfreuen. Plötzlich tritt von links der junge Aktäon, von seinen Hunden begleitet, herzu. Er bleibt staunend stehen; der Bogen entgleitet seiner Hand. Und nun welche Bewegung! Die Mädchen flüchten und suchen sich zu verbergen, wie sie können. Diana, der eine Dienerin den Fuß trocknet, birgt sich hinter einem Linnentuch; eine schwarze Dienerin sucht das purpurfarbene Gewand, auf dem die Göttin sitzt, hervorzuziehen. Ein kleiner Hund fährt heftig kläffend gegen den Eindringling an.

Auf dem zweiten Bild ein herrlicher Sommertag über weitem, reichem Hügelland, dessen Ferne das Auge nicht zu folgen vermag. Am Waldrand, unter dichtem Laub thront die Jagdgöttin in völliger Nacktheit inmitten der blühenden Schar ihrer Gefährtinnen, und auf ihr Geheiß entblößen die Nymphen die schuldige Kallisto. Diese windet sich halb am Boden, sucht abzuwehren; aber das Gewand wird von ihr fortgezogen. Unbekümmert um den Vorgang zu seinen Füßen läßt der Marmorknabe, der den Brunnen krönt, aus steinernem Krug Wasser fließen, das unermüdlich im silbernen Strahl niederrauscht zu dem Bach, der die beiden Hauptgruppen trennt.

Mit mehr Geist und größerer Kunst war die nackte Gestalt in freier Luft, im Spiel hellen Sonnenlichts und warmen Halbschattens niemals zuvor gemalt worden, als in diesen

Arbeiten eines greisen Künstlers, dessen Auge Dinge sah, die vor ihm niemand gesehen hatte. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf: hat Tizian je dergleichen geschaut, oder war es höchste Vorstellungskraft, die solches Erwecken in die Realität möglich machte? Eine Frage, die dann bei dem völligen Versagen irgendwelcher Überlieferung eine Beantwortung nicht finden kann.

Die Darstellung des ‚Raubes der Europa' (dem Verfasser nur aus der Photographie bekannt) hat ihn dann zu einer grandiosen Schilderung des Meeres angeregt. Europa liegt in der kühnsten Stellung, die das Unschöne streift, über den Rücken des Stieres hingestreckt, der das Wasser furchend vorwärtsstrebt. Von einem Delphin getragen folgt Amor dem Gotte; hoch in den Lüften schwingen Amoretten Bogen und Pfeile, und zu ihnen empor dringt das Auge der Frau, die sich ängstlich am Horn des Stieres festhält. Die rechte Hand sucht das flatternde gelbe Tuch zu erfassen, das sie segelartig umgiebt, und der Arm legt ihr Gesicht fast ganz in Schatten. Ringsum die blaugrüne Fläche; immer weiter entfernt sich das bergige Gestade, von dem die Gespielinnen klagend der Geraubten nachblicken.

Die besten Eigenschaften Tizians der früheren Jahre, die ganze frische Unbefangenheit und heitere Naturauffassung, verbanden sich den gereiften künstlerischen Kräften, über die er nun verfügte, als die ‚Venus del Pardo', die größte Leistung des Künstlers unter seinen mythologischen Darstellungen, entstand. Der Vorgrund ist hier durch einen Baumstamm in zwei (ungleiche) Hälften geteilt. Am Waldeingang schlummert Antiope, die heimlich Jupiter in Satyrgestalt beschleicht, ein bräunlicher, zottiger Gesell, bocksfüßig, mit Hörnern und spitzen Ohren. Wie er leise die letzte Hülle von dem hellen Leib der Nymphe fortziehen will, blickt er aufwärts und sieht den geflügelten Liebesgott, welcher im Begriff ist, den

Pfeil auf ihn abzuschießen. In die Heimlichkeit dieser Scene dringt plötzlich von links Hörnerschall und der Ruf des jungen Jägers, der seine Hunde gekoppelt hält und den hornblasenden Gefährten zur Eile anspornt. Unbekümmert um die Jäger lagern vorn auf dem Waldboden, gegen den Stamm des Baumes, ein brauner Waldgott, einen Kranz im Haar, und die liebliche, volle Gestalt einer Nymphe, die Blumen in ihren Schoß gesammelt hat.

So wenig hat Tizian hier verhüllt, daß das mythologische Thema ihm nur Vorwand war zum herrlichen Naturabbild, daß er unbekümmert diese zwei Scenen neben einander setzte, die sich in gewissem Sinne ausschließen. Aber Faun und Satyr, die Jäger, und nicht zuletzt die lichten Frauenkörper verbinden sich farbig so wundervoll der grünenden Landschaft, werden so eines mit der Natur, daß man nicht eine dieser Gestalten missen möchte.

Zu diesen Figuren hat Tizian die herrlichste Landschaft geschaffen unter den vielen, die man ihm dankt. Eine heimliche Waldwiese öffnet rechts sich zu reichem Thal, in dessen Mitte ein Fluß in breitem Fall sich ergießt, und das in weiter Ferne die blauenden Häupter des Gebirges begrenzen. Der warme Glanz eines heiteren Tages giebt Wiesen und Wald ein festliches Gepränge. Jagendes Getier zwischen den Stämmen; nahe dem Fluß haben die Rüden einen Edelhirsch gestellt.

Das zarte, innige Landschaftsbild erinnert mit solcher Stärke an die Auffassung, die Tizian dreißig Jahre vor der Entstehung dieses Bildes eigen war, daß man sich fragen muß, ob nicht in der That ein älteres Bild hier zu Grunde liegt, das er aus irgend einer Veranlassung nicht vollendet hatte und nun wieder aufnahm. Und als ob ihm die Landschaft Erinnerungen weckt, giebt er der schlafenden Antiope Haltung und Bildung der Giorgioneschen Venus, der er als

jüngerer Mann seine ‚Venus von Urbino‘ nachgebildet hatte. Ganz Tizians Spätzeit aber gehören die so diskrete farbige Behandlung und das weiche Modellieren der Körper, das Verschwinden und Übergehen der Konturen, kurzum eine höchste malerische Vollkommenheit an. Man begreift, daß dieses Bild vor allen anderen geschätzt worden ist. Es wird erzählt, als Philipp III. die Nachricht vom Brande des Pardo überbracht wurde, sei seine erste Frage nach diesem Bilde gewesen. „Es ist ein Trost“, sagte er, als er hörte, es sei gerettet, „denn das übrige wird man wieder machen“ (Justi).

In diesen mythologischen Bildern hat Tizian dem König Philipp seine reifsten und vollkommensten koloristischen Werke gegeben, Arbeiten, an denen er mit Freude und künstlerischer Hingebung gearbeitet hat. Hier ist jeder Pinselstrich von ihm selber; denn keiner als er war imstande, eine jede Farbenbrechung in dieser Feinheit berechnen zu können. Nicht das gleiche gilt von den umfangreichen Bildern kirchlichen Inhaltes, die er in denselben Jahren in Philipps Auftrag schuf, und an denen gelegentlich eine starke Mitwirkung von Schülern vorausgesetzt werden muß.

Unter Philipp II. waren alle Darstellungen heiliger Geschichten von Tizian, sechsundzwanzig an der Zahl, im Escorial vereinigt. Noch heute findet man einige derselben an dieser Stelle, unter ihnen mehrere Wiederholungen berühmter Arbeiten Tizians, so des ‚Johannes in der Wüste‘ und des ‚Martyriums des Laurentius‘, von dem noch zu sprechen sein wird. Auch das ‚Abendmahl‘, das nach siebenjähriger Arbeit 1564 vollendet wurde, wiederholte eine ältere Komposition des Meisters, die das Refektorium von San Giovanni e Paolo in Venedig schmückte, aber bereits 1571 durch Feuer zu Grunde ging. Trotz reicher Bewegung und ausgezeichneter Einzelheiten, trotz des weiten und großartigen landschaftlichen Grundes, auf den die hinter der

Mittelgruppe in mächtigem Bogen (leider oben beschnitten) sich öffnende Halle den Ausblick gewährt, läßt das Ganze kalt. Leonardos Schöpfung hat hier einige Motive geliefert, die man gern auf Rechnung von Schülern setzen mag, wie auch die manierierte Bildung einzelner Gestalten. Arge Beschädigungen beeinträchtigen den originalen Charakter des Werkes.

Stärkeren Eindruck hinterlassen einige jetzt im Prado bewahrte religiöse Bilder: die ‚heilige Margaretha' (1552), die ‚Grablegung' (1559) und der ‚Sündenfall'. In dem Bild der Heiligen verrät das Landschaftliche wieder die größte Kraft. Die bräunlichen Felsen links und die Flammen, die im fernen Grund eine Stadt vernichten, bilden die düstere Umgebung für die Frauengestalt, wie die harmonischen Farben zu dem dunkeln Oliv des Gewandes, das sie umschließt. Bemerkenswert ist der Kontrapost in ihrer Stellung: mit dem Oberleib und beiden Armen ist sie nach rechts gewendet, und doch wieder durch den Anblick des Drachens zu ihren Füßen halb nach der entgegengesetzten Seite zurückgezogen.

Die ‚Grablegung' ist voll leidenschaftlicher Bewegung, die auch in einem düster-zerrissenen Kolorit zum Ausdruck kommt. Joseph und Nikodemus senken den Leichnam in den (schräg gegen den Beschauer gestellten) Sarkophag; Maria beugt sich zum letzten Mal über den Toten, dessen linken Arm sie hält; mehr zurück Johannes und Magdalena. Niemals hat der Ausdruck des Schmerzes eine einfachere und wahrere künstlerische Gestaltung gefunden, wie hier. In langsamer Abstufung wird man von den beiden Greisen, die kummervoll, doch gefaßt sind, zu Maria geleitet, deren Haltung sich nicht ausdrücken läßt: ihr Antlitz taucht kaum hervor aus dem Mantel und ist fast ganz in Schatten gehüllt; wie sucht aber ihr Auge in diesem Moment sich den Sohn einzuprägen! Dann Johannes, der die Hände ringt, und die

höchste Steigerung in Magdalena, die herbeizustürmen scheint, sich überbeugt, um noch einen Augenblick das Antlitz Christi zu sehen, beide Arme erhebt — die erste Idee gleichsam der großartigsten Magdalenengestalt des Meisters auf seinem letzten Bild. Eine Felswand und bewölkter Himmel bilden den Grund. An Leuchtkraft der Farben und an ruhiger Schönheit der Komposition kann sich diese ‚Grablegung' der berühmteren Darstellung in Louvre nicht messen: und doch will es uns scheinen, als hätte mächtige Gestaltungskraft in diesen wenigen Figuren etwas Ewiges gegeben, das rein Menschliche mit einer Wahrheit und Innigkeit, die reiffste menschliche, wie künstlerische Lebenserfahrung zugleich erkennen lassen.

Endlich ein ganz spätes Werk, dessen genaue Entstehungszeit nicht bekannt ist, der ‚Sündenfall'. Die zwei nackten Gestalten in weiter, kaum mehr als angedeuteter Landschaft und gegen den unendlichen Himmel gestellt. Adam, am Fuß des Baumes sitzend, wehrt leise dem Beginnen der Eva, die eben den Apfel von der Versucherin, halb Kind, halb Schlange, entgegennimmt. Der verlangende Blick der Frau, ihre doch unschlüssige Haltung, die Geste des Mannes und sein Blick geben die Bibelworte mit Schlichtheit wieder. Das rein Malerische ist hier besonders großartig; die verfließenden Konturen, die die Körper mit der Luft fast eins werden lassen, die breite Behandlung des dunkeln Laubes gegen den Himmel, das Stückchen Landschaftsferne sind Ahnungen großer malerischer Probleme, deren Lösung die Gegenwart mit erlebt — und nur zum geringen Teil begreifen will. Durch Beschädigungen jammervoll entstellt, weckt dieses Werk Ehrfurcht vor dem malerischen Genius des Meisters, für dessen Fortentwickelung es kein Ende gab.

Und nun hat Tizian in seinem spätesten Alter durch den Willen des Königs ein Gebiet berühren müssen, das er bis

dahin kaum gestreift hatte, und das seinem lebendigen Sinn für Realität, und seinem Streben in der Kunst dem, was sein Auge gesehen hatte, Ausdruck zu geben kaum zugesagt haben kann: die Allegorie. Hat er es verstanden auch hier lebensvolle Gestalten zu schaffen, so vermochte auch seine Kraft nicht dem jenseits der Kunst liegenden Stoff eine Lösung abzugewinnen, die den nachkommenden Betrachter rein befriedigt.

In Tizians Atelier stand 1566, als Vasari ihn besuchte, unter anderen unvollendeten Arbeiten ein mythologisches Bild: eine nackte Frauengestalt verneigt sich vor Minerva; auf dem Meer, im Hintergrunde, Neptun. Das Bild war für Alfons von Ferrara bestimmt gewesen; aber da dieser vor der Vollendung starb, hatte es Tizian nicht zu Ende geführt. Diese Komposition nahm er in dem ersten der zwei Bilder wieder auf, die Philipp II. ihm in Auftrag gab, um seinen Glaubenseifer künstlerisch verherrlichen zu lassen, und die erst mehrere Jahre nach der Schlacht bei Lepanto an den König gesandt worden sind (1575): in dem Bild der ‚Religion‘, jetzt im Prado ‚die Religion von Spanien unterstützt‘ genannt. Fast nackt sitzt am Fuß eines Baumes eine schöne, volle Frauengestalt und neigt sich demütig der stolzen Frau, die, in der Rechten den Schild mit Spaniens Wappen, hoch in der Linken eine Standarte haltend, die Brust vom Panzer umschlossen, ihr entgegenschreitet, von Waffen tragenden Frauen begleitet. Waffen aller Art liegen am Boden, der Repräsentantin Spaniens zu Füßen. Wovor die Religion geschützt werden soll, ist angedeutet: hinter ihr zischen Schlangenhäupter, und draußen auf dem weiten Meer sieht man auf einem Seerossegespann einen Türken, von Galeeren verfolgt.

Die spanische Macht kommt der durch die Hydra des Unglaubens bedrohten Religion zu Hilfe; die spanische Macht

wird den Türken die Seeherrschaft wieder abnehmen. Das ist ohne Zweifel der Inhalt. Tizian hat das Mögliche gethan ihn zu erläutern. Er schuf schöne Gestalten und Bewegungen voll Leben. Die allegorische Figur, die Spanien repräsentiert, und der „Glaube“ sind in dem Gegensatz ihres Wesens durch Haltung und Ausdruck trefflich charakterisiert. Fast will es uns bedünken, als blickte noch der ursprüngliche mythologische Gehalt der Komposition hindurch, und als hätte der Künstler von hier aus sich den Weg zum Verständnis der seinem Wesen fremdartigen Aufgabe gebahnt. Ebenso, wie seine Gestalt des Glaubens hätte er etwa eine gefesselte Andromeda bilden können, und die Darstellerin Spaniens ist eine zu diesem Behufe aufgestutzte Minerva, wie man draußen auf dem Meer Neptun zu erblicken glaubt, bis man die türkische Tracht gewahr wird. Das Malerische hebt auch hier aufs glücklichste den Eindruck: die Gestalten stehen weich gegen den Grund; der Glanz des Metalls und die lebhafte Bewegung des Wassers sind unübertrefflich wiedergegeben.

War diese Allegorie bestimmt den Plänen Philipps II. Ausdruck zu verleihen, so sollte die zweite allegorische Komposition den Erfolg feiern. Der Sieg bei Lepanto (1571) bildet hier den historischen Hintergrund. Der König selbst ist im Waffenschmuck, vor einer Säulenhalle dargestellt. An einem mit rotem Sammet gedeckten Altartisch stehend, hebt er mit beiden Händen ein nacktes Knäblein empor, den Infanten, der zwei Monate nach jener Schlacht geboren worden war. Vom Himmel rauscht in schnellem Fluge ein Engel nieder, in kühnster Verkürzung dargestellt, Lorbeerzweig und Palme in Händen und bietet dem Kind den Zweig, um den ein Band flattert mit dem Spruch: Maiora tibi. Im Vordergrund links sitzt ein halbnackter Türke gefesselt am Boden; hinter ihm liegen ein Köcher mit Pfeilen, Schild und eine

große türkische Pauke. Auf dem fernen Meer sieht man die türkische Flotte in Flammen aufgehen.

Durch einen spanischen Schriftsteller ist uns überliefert, daß Sanchez Coello eine Skizze der Komposition, sowie ein Porträt des Königs auf Befehl Philipps gemalt habe, und daß beide dem Tizian als Vorlage zugesandt worden seien; und eine gewisse Bestätigung dieser Erzählung bietet die Thatsache, daß der Bruder des genannten Künstlers, Hieronymo Sanchez, um die Zeit der Entstehung der Allegorie in Venedig war und mit Tizian verhandelte (September 1575). Offenbar hat Tizian nur mit geringer Freude an dem Bild gearbeitet. Trotzdem sind Einzelheiten großartig: die malerische Behandlung ist breit, wie improvisiert; ein paar mächtige Rots im Vordergrund stehen wundervoll gegen Flammen und Rauch in der Ferne; die Figur des Engels ist voll stürmischen Schwunges. Nicht Tizians Kraft versagt, aber auch er war nicht imstande im Alter noch ein neues Stoffgebiet bezwingen zu lernen.

Mit Mythologien hatte er für König Philipp begonnen; mit Allegorien und Heiligendarstellungen schloß er die Thätigkeit für ihn ab. Das gewaltige Leben seiner Schöpfungen, sofern er sie eigenhändig ausgeführt hat, legt ein beredtes Zeugnis ab von der nicht erlahmenden Kraft seiner Hand, wie von seiner Hingabe an den Monarchen. Noch in seinem letzten Schreiben an den König (vom Februar 1576) erinnerte er mit bewegten Worten an die vielen Arbeiten (fatiche), die er für das Haus Österreich ausgeführt hatte, und gab der Hoffnung Ausdruck, diesem den Rest seiner Tage zu dienen.



IX.

Letzte Arbeiten in Venedig. Tizians Ende.

Sein hohes Alter wie sein europäischer Ruf gaben Tizian in der Heimat eine weit überragende Stellung. Man wußte in Venedig, wie eng verbunden er dem Kaiser und Philipp II. war; man sah die Gesandten bei ihm aus- und eingehen. Wie es „keinen Herrn von großem Namen, Fürsten oder vornehme Dame gab, die nicht von Tizian porträtiert zu werden wünschten“ (Vasari), so kam niemand von Bedeutung nach Venedig, der nicht des Meisters Atelier aufsuchte, ihm zum Bildnis saß oder doch ein Gemälde seiner Hand erwarb. Und wie hätte nicht jener Besuch viel bemerkt werden sollen, den König Heinrich III. von Frankreich dem Meister abstattete, mitten heraus aus den glänzenden Festen, die ihm die Signorie bereitete, als er über Venedig reiste, um sich von Polen in sein neues Königreich zu begeben (1574)? Man erzählte sich, daß der Monarch dem Paolo d'Anna vergebens für das große ‚Ecce homo‘ 800 Dukaten geboten hatte.

Gesundheit und Arbeitskraft Tizians schienen wahrhaft unerschütterlich. Wenn man das Selbstbildnis betrachtet, das ihn im höchsten Alter darstellt (im Prado), so gewahrt man wohl die Spuren der Jahre. Der Bart ist weiß; Falten furchen die Stirn und ziehen sich unter dem Auge hin. Aber die Haltung ist fest und aufrecht, und klar der

Blick, der sich ins Weite senkt. Die rechte Hand hält den Pinsel. Der ergreifende Ausdruck des Kopfes läßt in dem Innern des Künstlers tragische Momente ahnen, deren Vorhandensein die glänzende Erscheinung seiner Schöpfungen nicht ohne weiteres erwarten läßt.

Die Zahl und der Umfang der Arbeiten, welche in den letzten, etwa zwanzig Jahren seines Lebens aus Tizians Atelier hervorgingen — abgesehen von den Bildern für den spanischen König —, müßte billig unser Staunen erwecken, auch wenn nicht eine durchschnittlich sehr hohe Qualität zugleich die unveränderte Kraft seiner Hand verriete. Er traute sich selbst immer noch die Bewältigung der größten Aufgaben zu. Es war im Oktober 1564, als er in Brescia einen Vertrag abschloß, durch den er sich verpflichtete, für den großen Saal des Stadthauses drei achteckige Deckengemälde, jedes hundert Quadratellen groß, zu malen. Vier Jahre später lieferte er die Bilder ab. Das Mittelbild zeigte eine allegorische Verherrlichung der Stadt Brescia, deren Details dem Maler genau vorgeschrieben worden waren; die beiden anderen stellten die ‚Schmiede des Vulkan‘ und ‚Ceres und Bacchus‘ dar. Die Besteller sind freilich mit der Ausführung nicht zufrieden gewesen, die, wie sie behaupteten, nicht von Tizian selbst herrührte. Immerhin zeigt die Komposition der ‚Schmiede des Vulkan‘, die uns durch den Stich von Cornelius Cort erhalten ist, eine großartige und kühne Bildung der Gestalten, die etwa an den ‚Prometheus‘ und ‚Sisyphus‘ im Prado erinnern. Die Deckengemälde gingen bereits 1575 durch Feuer zu Grunde.

Auch sonst war Tizian vielfach durch seine Beziehungen außerhalb Venedigs in Anspruch genommen. Für die Pfarrkirche von Mèdole (zwischen Brescia und Mantua), deren Leitung früher Tizians Sohn Pomponio, dann ein Neffe inne hatte, malte er die Darstellung, wie Christus in Strahlen-

glorie der auferstandenen Maria erscheint: hinter dem Heiland, im Schatten zurücktretend, Adam, der das Kreuz hält, und Eva; zwischen Christus und Adam die Köpfe Abrahams und Noahs. Der Himmel ist die Bühne der mächtig bewegten Gestalten, deren Eindruck von denen, die das Bild gesehen haben (Verf. kennt es leider nicht), mit Bewunderung geschildert wird. Es ziert heute noch den Hochaltar der Kirche Santa Maria in Mèdole.

Wie dieses, gehören auch die Altarbilder in Ancona und Ascoli der Spätzeit Tizians an, zeigen die mehr eine düstere Gesamthaltung der Farben bevorzugende Palette und die zu gewaltigem Leben gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Gestalten. Dort sieht man den Heiland am Kreuz dargestellt, dessen Fuß der heilige Dominicus, für dessen Kirche das Bild bestimmt war (jetzt in der kleinen Stadtgalerie), knieend umarmt. Links Maria in stillem Schmerz, rechts die kräftige Gestalt des Johannes, der leidvoll zum Herrn aufschaut, die Arme öffnend. Am düsteren Himmel weiße Wolken; die Beleuchtung, wie wenn ein greller Sonnenblitz aus verhangenem Himmel hervorbricht; der Körper Christi, der Kopf des Johannes, die Hände des Dominicus werden hierdurch in wunderbarer Helligkeit aus einem düsteren Ganzen herausgehoben. Das Bild in Ascoli (dem Verf. nicht bekannt) stellt die Stigmatisation des heiligen Franciscus dar, welcher der Stifter, der Prälat Desiderio Guido, knieend beiwohnt (1561). —

Bei Gelegenheit hat dann Tizian immer noch für vornehme Herren Bilder, meist kleineren Umfanges, geliefert. Wie wir aus den Korrespondenzen ersehen, war er mit einigen seiner alten Gönner in Beziehung geblieben. Dem Herzog von Urbino sandte er 1567 ein Madonnenbild; und möglicher Weise sind ursprünglich für denselben jene zwei Darstellungen des ‚Abendmahls‘ und der ‚Auferstehung‘ ge-

malt worden, die man heute noch, die einzigen einer stattlichen Reihe Tizianischer Arbeiten für die Rovere-Familie, im Herzogspalast in Urbino findet: Bilder geringen Umfanges, von denen die ‚Auferstehung‘ die Komposition im Mittelbilde des Altarwerkes von Brescia wieder aufnimmt, aber sie farbig in den Spätstil des Meisters transponiert.

Auch mit dem Hause Gonzaga und mit den Farnesen wurde die Verbindung durch gelegentliche Sendungen aufrecht erhalten. Im Herbst 1561 malte Tizian für den Kardinal Ercole Gonzaga ein kleines Bild mit dem Reiterporträt des Sultans Soliman, dem er eine Skizze zu Grunde legte, die ihm der venezianische Konsul in Konstantinopel, Marin Cavalli, übergeben hatte. Seinem alten Gönner, dem Kardinal Alessandro Farnese, sandte er 1567 ein Bild der ‚büßenden Magdalena‘, indem er zugleich ihn bat, eine mitgesandte Darstellung des ‚Petrus Martyr‘ als Geschenk dem Papst — es war Pius V. — zu übermitteln. Jenes Bild, das man in einem Gemälde der Galerie von Neapel erkennen darf, ist eine Wiederholung seines herrlichen Werkes im Palazzo Pitti, aber mit bemerkenswerten Änderungen; in dieser späten Bearbeitung ist die Tizianische Komposition oft wiederholt worden (sehr gutes Exemplar, nach der Photographie, in der Eremitage). Während die Haltung der Büßerin der älteren Darstellung entnommen ist, sind die üppigen Formen durch ein Hemd und ein blau und rot gestreiftes Gewand verhüllt; daher der größte Zauber jenes Bildes, das weiche Hinfließen des rotgoldenen Haares über den schwellenden Leib, hier nicht gefunden wird. Dafür ist die spätere Arbeit der früheren an Tiefe und Kraft des Ausdrucks weit überlegen. Nicht nur die Geste drückt büßende Entsagung etwas allgemein, wie dort, aus; in den Augen liegt eine glühende Hingabe, die man in dem Pitti-Bilde vergebens sucht. Ein weiter Landschaftsblick ist nur ange-

deutet und bringt dennoch die späte Tagesstimmung zu vollkommener malerischer Anschauung.

Völlig im Dunkeln bleibt die Entstehung einiger späterer Mythologieen, die man sich am ehesten doch für fürstliche Liebhaber bestimmt denken mag, und die Tizians Können in seinen späten Jahren im höchsten Lichte erscheinen lassen. Die ‚Erziehung des Amor‘ in der Galerie Borghese — seit dem siebenzehnten Jahrhundert irrig die ‚drei Grazien‘ genannt — behandelt ein mythologisches Thema mit so viel Geist, als Originalität. Venus, als hoheitsvolle Schöne dargestellt, legt einem kleinen Liebesgott, der ihr halb im Schoß liegt, die Binde um die Augen, indem sie den Kopf zum Amorknaben wendet, der hinter ihr steht, mit reizend kindlicher Bewegung an sie geschmiegt, und dem Vorgang zuschaut. Zwei schöne Frauen nahen von rechts und bringen den Köcher mit den Pfeilen und den Bogen.

Wer noch die Malweise und den farbigen Eindruck der ‚Himmlischen und irdischen Liebe‘ in derselben Galerie im Auge hat, mag zuerst, wenn er vor dieses Bild tritt, zweifeln, ob er wirklich ein Werk Tizians vor sich hat. Wo sind der ruhige milde Glanz, die sanfte Schönheit der Gestalten und der Landschaft geblieben? Hier ist alles ins Mächtige gesteigert: die Frauen sind Heroinen, die Kinder gewaltig gebildet; eine tiefe Farbenglut ist durch kühnes Nebeneinandersetzen von Flecken, die jede bestimmte Lokalfarbe in unbestimmte Nüancen auflösen, erreicht; die Landschaft unendlich weit und mit vollkommener Raumtäuschung gemalt, aber ein unbestimmtes Etwas, aus einigen Farbtönen zusammengesetzt, wenn man sie in der Nähe betrachtet. An den entgegengesetzten Enden der Tizianischen Kunstübung entstanden, sind die Borghesebilder beides Hauptwerke der Periode, der sie angehören: und nun mag man sich die Frage vorlegen, ob es nicht notwendige Entwicklung künstlerischer Einsicht gewesen ist,

die Tizian von der sorgfältigen Durchführung dort zu der großartigen Breite hier hingeführt hat.

Nahe verwandt der ‚Erziehung des Amor' erscheint die Darstellung der ‚Venus mit dem Spiegel', die Tizian selbst wiederholt ausgeführt hat — so für den Kardinal Granvella —, und deren Beliebtheit zahlreiche Wiederholungen bezeugen (das beste Exemplar, der Photographie nach, in der Eremitage). Die Göttin, im Typus der ‚Venus' der Tribuna verwandt, ist heroisch gestaltet, wie auf dem Borghesebild. Die Bildung des Kopfes ist edel; dunkle Augen unter zart geschwungenen Brauen; das Haupt von goldigem, mit Perlen durchflochtenem Haar gekrönt. Ein pelzbesetzter, roter Mantel ist um ihre Hüften gelegt und umgiebt ihre rechte Schulter. Links ein braungrüner Vorhang. Venus schaut ihr Abbild im Spiegel, den zwei Flügelknaben, derselben kraftvollen Bildung teilhaftig, wie die Amorinen der ‚Erziehung des Amor', mit Anstrengung herangeschleppt haben. Der Hoheit der Göttin kann das etwas banale Toilettenmotiv nichts anhaben. Sie ist völlig unbefangen, als könnte sie kein Blick treffen. Wie unwillkürlich legt sie die linke Hand auf die Brust.

Aus dem Gebiet der Mythologie ins Idyll hinüber führt das Bild ‚Nymphe und Schäfer' (Wiener Galerie). Es ist eine geniale Improvisation; das Breite, Fleckige von Tizians Malweise tritt noch stärker, wie sonst, hervor; einzelne Partien sind unvollendet stehen gelassen. Dies steigert die geniale Konzeption, das Brio, zu doppelter Macht. Ein großartiges Landschaftsbild: auf felsigem Boden der Anfang eines mächtigen Baumes, im Mittelgrund ein abgetrockneter Stamm; zur Rechten der Ausblick in die Ferne, den Claude Monet gemalt haben könnte. Auf einem Tierfell ruht, vom Beschauer abgekehrt, ein nacktes Mädchen und lauscht, indem sie halb den Kopf ihm zuwendet, dem Wort des laubbekränzten Schäfers, der im Begriff ist die Hirtenflöte an den Mund zu

setzen. Noch einmal haben wir hier jene seltsame Vereinigung von nackten und bekleideten Gestalten in der Landschaft, der Giorgione in einem seiner letzten Bilder die unvergleichlich schöne Form gegeben hatte. Bei ihm war das liebliche Idyll in verhaltener Stimmung ausgeklungen; bei Tizian scheint innere Leidenschaft stürmisch hervorzubrechen, Menschen und Natur in gleicher Weise zu beseelen und gebieterisch diesen dramatisch gesteigerten farbigen Ausdruck zu fordern. Dem leuchtenden Glanz von Giorgiones ‚Konzert' (im Louvre) hat Tizian die düstere Großartigkeit dieses Idylls entgegengesetzt. Und als könnte er doch nicht los von alten Erinnerungen, wo er immer ein Gebiet betritt, auf dem Giorgione sich einst versucht, so wird man auch hier noch eine Reminiscenz finden: die rechte Hand des Schäfers ist völlig identisch der Hand des ‚Schäfers mit der Flöte', der Halbfigur des Meisters von Castelfranco in Hamptoncourt. —

Wie Tizian in dieser Spätzeit alles zum koloristischen Problem wird, das lassen besonders die wenigen Porträts erkennen, die aus dieser Periode erhalten sind: das Bildnis eines Mannes mit einem Palmzweig von 1561 (Dresdener Galerie), der Jacopo Strada, kaiserlicher Antiquar, vom Jahre 1566 (Wiener Galerie), und ihnen anzureihen die Halbfigur des heiligen Dominicus (Galerie Borghese). Allen gemeinsam sind die breite malerische Behandlung, das unbesorgte Stehenlassen einer Einzelheit in unvollendetem Zustand, das Benützen der äußeren Zufälligkeiten der Leinewand, deren Textur mit zu gewissen Effekten gebraucht ist u. dergl. m. Der ernst blickende Mann des Dresdener Bildnisses, in Schwarz — nur ein Stückchen dunkelen Blaus am Ärmel, aus dem die schlanke Hand silberfarben hervorblickt —, ist gegen eine wechselvoll belichtete, bräunliche Wand gestellt, und nun hat man zur Linken, wo auf der Balüstrade des Fensters Farbkasten und Spachtel liegen, den Ausblick

ins Weite, eine von Tizians köstlichen Fernen, mit ein Paar Farbflecken, Blau, Braun, Gelb und etwas Rot, hingesetzt: ein dunkler Baum gegen den Abendhimmel gesehen, wo die letzten Sonnenstrahlen die Wolken farbig säumen.

Der ‚Strada' lebhaft, gleichsam in seinem Metier; mit beiden Händen hält er eine Venusstatuette und scheint einem andern ihren künstlerischen Wert zu erklären. Auf den rotseidenen Ärmeln, die aus dem schwarzen Wams hervorkommen, fängt sich das Licht und löst die Farbe in ein Glänzen auf; über die Schultern hängt frei der breite, weiße Pelzstreif des Mantels; Goldkette und Degen müssen auch mit auf das Bild, um dem doch etwas ordinären Mann die Erscheinung eines Großen dieser Erde zu sichern. Der Blick ist voll durchdringender Kraft. Die Falten im Gesicht sind ganz weich auf den Fleischton gesetzt; ein Lichtfleck modelliert die Stirne, während die linke Hälfte leicht beschattet ist.

In dem heiligen Dominicus endlich giebt Tizian dem geistigen Gehalt eines verschlossenen Charakters reichen Ausdruck. Den bärtigen Kopf mit der gefurchten Stirn und dem abgehärmten Gesicht überschattet die Kutte. Mit hellem Glanz schimmert das Weiße in den Augen, der stärkste Lichtfleck des Bildes; die Augen, sinnend in die Ferne gerichtet, verraten Gedanken, die weit vom Irdischen entfernt sind. Tief eindringend in sein Wesen giebt Tizian in dieser Gestalt des Heiligen das Abbild einer geistigen Macht, zugleich in Schwarz und Weiß (die Farben der Kutte) eine mächtige farbige Harmonie, so einfach und vornehm, als schön.

* * *

Wie hätte man in der Heimat des Künstlers dies unermüdliche Schaffen mit ansehen sollen, ohne den Wunsch zu empfinden, sich so viel als möglich seiner Kraft zu bedienen. Zunächst nahm der Staat den Meister wiederholt in Anspruch. Zwar wurde ihm die eine seiner officiellen

Verpflichtungen 1560 abgenommen, und jüngeren Kräften — erst dem Girolamo di Tiziano, dann dem Tintoretto — die Herstellung der Dogenbilder für den Palast übertragen, nachdem noch fünf Jahre zuvor der greise Künstler selbst das Porträt des Francesco Venier gemalt hatte. Dagegen behielt er die Ausführung der meist ziemlich gleichzeitig in Auftrag gegebenen Votivbilder bei und vollendete anfangs 1556 ein Bild, das den Dogen Marcantonio Trevisan, begleitet von vier Heiligen, vor der Madonna knieend, darstellte und das, gleich allen seinen anderen Arbeiten für den Palast, zu Grunde gegangen ist.

Tizian war noch mit diesem Bild beschäftigt, als im Rate der Zehn der Beschluß gefaßt wurde, das Andenken eines längst verstorbenen Dogen durch eine umfangreiche Komposition zu ehren (Beschluß vom 22. März 1555). Man kann schwer der Versuchung widerstehen, hier von den merkwürdigen Schicksalen dieses Mannes, des Antonio Grimani, zu sprechen, der, Prokurator von San Marco, und zum zweiten Male Generalkapitän der venezianischen Flotte, 1499 die Schlacht bei Lepanto verlor, als Gefangener in die Heimat zurückgebracht wurde und in die Verbannung ziehen mußte. Zehn Jahre später in die Prokuratorenwürde wieder eingesetzt, endlich 1521 zum Dogen erwählt, ist er in der höchsten Stellung des Staates zwei Jahre später aus dem Leben geschieden. Wie er im ersten Jahre seines Ducats von der feierlichen Andata nach San Giorgio Maggiore zum Dogenpalast zurückkehrte, wandte er sich beim Aussteigen zu den Gesandten, die ihn begleiteten, und sagte lachend: „Ihr Herren, an dieser Stelle hat man mir, als ich von meinem Kommando zurückkam, das Eisen an die Füße gelegt und mich ins Gefängnis gebracht — und nun bin ich Doge von Venedig.“ In diese Worte hat der Greis die Tragödie seines Lebens zusammengefaßt.

Es war eine alte Schuld, die man abtrug, daß man ihm, über dreißig Jahre nach seinem Tode, ein Gemälde zu widmen beschloß. Trotzdem Tizian die Arbeit rasch in Angriff nahm und förderte, ist sie nicht sobald zu Ende geführt worden. Vasari sah das Bild 1566 in des Meisters Atelier, und dort stand es noch, als Tizian starb; aus welchem Grunde, entzieht sich unserer Kenntnis. Diesem Umstand verdankt man, daß die Komposition als die einzige dieser Art erhalten geblieben ist. In der Sala delle quattro porte hat das Bild, als ‚Fede‘ bekannt, seit fast drei Jahrhunderten seine Stelle.

In gelbem Glorienschein, den Engelsköpfe umgeben, schwebt langsam auf Wolken die Gestalt des Glaubens nieder, hoch in der Rechten den Kelch haltend, mit der Linken ein mächtiges Kreuz umfassend, das ein Engelknabe stützt. Leicht spielt der Wind mit ihrem langen, blonden Haar und mit dem Gewand, das sich in großen Zügen um ihren Körper rundet. Unter halbgesenkten Lidern ruht ihr Blick milde auf dem Dogen, der in spiegelnden Waffen, mit dem Herzogsmantel um die Schultern, niedergekniet ist und gläubig und staunend zu ihr emporblickt, zu ihr empor die Hände erhebt. Neben ihm hält knieend ein Knabe das Abzeichen seiner Würde, die Dogenmütze; zwei Krieger hinter ihm bilden die Ehrenwache. Zur linken blickt Markus, zu dessen Füßen der Löwe ruht, von seinem Buche auf, wie ihn der goldige Glanz trifft. Zwischen diesen Hauptgruppen, zu Füßen der Wolken, liegt in der Ferne Venedig, in weichem Dunst verschwimmend, so wie es sich in ewig erneuter Schönheit dem vom Lido Kommenden darstellt.

Der farbige Eindruck des Bildes ist sehr groß. Das goldige Gelb in der Mitte, auf dem das weiße Gewand der Fede ruht, leuchtet wie Sonnenlicht, durch dunkles Gewölk eingefaßt. Links und rechts kräftige blaue und rote

Farbmassen, die dem Leichten und Flüssigen gegenüber etwas Schweres haben. Der goldgelbe Brokatmantel des Dogen, der purpurrote des Knaben neben ihm, das glänzende Metall, das den Dogen umschließt, sind mit vollendeter Kunst wiedergegeben. Trotzdem und trotz großartiger Einzelheiten — die Gestalt des Markus voll dräuender Kraft; das leichte Schweben der Fede darf sich dem ähnlichen Motiv der ‚Sixtinischen Madonna' vergleichen — wird die Komposition nicht einen restlosen künstlerischen Eindruck hinterlassen. Malerisch vollkommen, reich an großen Zügen, aber keine ganz freie Schöpfung des Tizianischen Genius; wieder vermag man die Empfindung nicht zurückzudrängen, als ob die Bezwingung des Allegorischen eben doch nicht Tizians Stärke gewesen ist.

Im Jahre 1559 hatte Tizian im Staatsauftrag zusammen mit Sansovino die von Christoforo Rosa gemalte Deckendekoration in dem Vorraum der Markus-Bibliothek abzuschätzen, und dieser Zeit gehört die Gestalt der ‚Weisheit' in der Mitte jener Decke (in einem Achteck) an. Auf Wolken thronend, schaut sie auf von der Rolle, in der sie gelesen hat, und blickt in das Buch, das ein Putto ihr heranbringt. Während ihre Haltung eine leichte Erinnerung an Michelangelos ‚Delphische Sibylle' erweckt, die Verbindung mit dem Putto aber an Raphaelische Motive anklingt, ist die Farbengebung ganz tizianisch, auf einen lichten Silberton gestimmt, dem sich das rosa Gewand, der gelblich-grüne Stoff, der ihr um die Hüften gelegt ist, unterordnen. Die Zartheit der Töne, die hier durch starke Brechungen der Lokalfarben mit breiten Lichtmassen erreicht ist, kann sich den feinsten koloristischen Wirkungen der Bilder Paolo Veroneses vergleichen.

Ungleich wichtiger, als diese Arbeiten für den Staat, sind die großen Altarbilder, die Tizian in denselben Jahren seines höchsten Alters für Kirchen Venedigs gemalt hat. Der

Mehrzahl nach sind diese letzten Schöpfungen noch heute in denselben Kirchen und in einzelnen Fällen auf denselben Altären aufzusuchen, für welche sie bestimmt gewesen sind. In ihnen hat der Meister sein künstlerisches Testament seinem Vaterland hinterlassen, jene erstmaligen Erfüllungen großer Probleme der Beleuchtung, die dann Jahrhunderte lang stets von neuem die Größten beschäftigt und in unserem Jahrhundert neue Lösungen und stürmisches Ringen heraufgeführt haben.

Der Zeitfolge nach kommt die zweite Ausführung der ‚Ausgießung des heiligen Geistes‘, aus Santo Spirito in die Kirche der Salute übertragen, an die erste Stelle, da man sich dieses Bild ohne Zweifel gleichzeitig mit der ‚Trinität‘ oder wenig später entstanden zu denken hat. Das Hereinbrechen goldener Lichtstrahlen in den gewölbten Raum war hier das malerische Problem. Ein Meer von Licht schießen die Strahlen von der Taube hernieder und tanzen in züngelnden Flämmchen auf den Häuptern der heiligen Gemeinde, die von Andacht und Begeisterung ergriffen ist. Eine vollkommene Abschwellung der Empfindungen führt von den vordersten Gestalten, dem Greisen, der sich halb zu Boden wirft, dem jugendkräftigen Mann, dessen ganze Gestalt sich zugleich mit den Armen, die er erhoben hat, dem göttlichen Nahen entgegenhebt, zu dem gemilderten Ausdruck der Mittelgruppe, wo Maria, von Frauen und Greisen umgeben, hingebend das Höchste verehrt. Wie das Licht, das von der Taube ausgeht, auch den farbigen Eindruck bestimmt, ist bei dem reichen Wechsel, der der Verschiedenheit der Charaktere entspricht, kaum auszudrücken. Gelb und Blau — letzteres, vielfach stumpf geworden, beeinträchtigt etwas die Wirkung — herrschen vor, sind in den Vorderfiguren in verschiedenen Nüancen (Goldorange, Graublau usw.) aufgenommen und nach dem Grund hin durchgeführt; die anderen Lokalfarben,

wie Rot oder Grün, werden durch violette oder gelbliche Lichtflecken gebrochen. Eine wundervolle Klarheit erfüllt den Raum, ohne daß Tizian ganz auf die Mitwirkung kraftvoller Schatten verzichtet hätte (Apostelgestalten zu beiden Seiten).

Und nun wird der Meister dieser Verherrlichung des Lichtes, der die ‚Ausgießung des heiligen Geistes‘ und die nahezu gleichzeitige Komposition der ‚Fede‘ malerisch gewidmet sind, das großartige Nachtstück des ‚Martyriums des heil. Laurentius‘ an die Seite setzen, das, wahrscheinlich ausgangs der fünfziger Jahre für die Kirche der Crociferi gemalt, heute in dem mit geschmackloser Pracht dekorierten Bau hängt, zu dem die Jesuiten jene umgestaltet haben. Die lodernden Flammen unter dem Rost, auf dem Laurentius' Nachtgestalt liegt, und die am Sockel einer Statue angebrachte Fackel beleuchten mit unsicherem Schein die Henkersknechte, die Holz herbeischleppen und das Feuer schüren, die Soldaten, von denen einer die lange Gabel dem Märtyrer in die Seite stößt, während andere zum Schlag ausholen, und den Bannerträger, der, von den Trägern der Legionszeichen umgeben, zu Roß hält und dem Vorgang zuschaut. Im Hintergrunde taucht wie eine Vision eine Tempelarchitektur auf. Inmitten der lebhaft bewegten Gestalten richtet Laurentius den Blick aufwärts, wo verheißend am düsteren Himmel ein Stern ihm strahlt, dem er mit letzter Kraft den Arm entgegenhebt. Mit größter Kunst hat Tizian dieses Ringen verschiedener Lichtquellen bewältigt, und auch in der nächtlichen Beleuchtung den Bewegungen Klarheit, der einzelnen Gestalt gewaltiges Leben verliehen. Wenn heute die bedeutende Wirkung, die das Werk auf die Zeitgenossen ausgeübt hat, ausbleibt, so trägt das Zusammentreffen verschiedener Momente die Schuld daran: das Bild ist stark nachgedunkelt und hängt in der Tiefe einer Kapelle, wohin nur spärliches Licht dringt.

Langsam muß das Auge sich an die Schwärze gewöhnen, ehe es das Einzelne zu unterscheiden vermag. Zu einem vollen Genuß dieser großen Kunstleistung vermag man kaum durchzudringen.

In einigen Bildern hat der Künstler den Hauptaccent auf eine einzelne Gestalt gelegt, deren Wesenheit er in vollkommener Weise zur Anschauung bringt. Da ist der heilige Nikolaus von Bari (in San Sebastiano, 1563), der, halb von seinem Bischofssitz sich erhebend, im Moment der Segenspendung dargestellt ist. Das Greisenhafte der Erscheinung, die Unbeholfenheit des Alters, das unsichere Zittern seiner Hand sind so meisterhaft wiedergegeben, daß man diese Figur ganz sicher Tizian selbst zuschreiben muß, während im allgemeinen die Ausführung die Beihilfe von Schülern verräth. Das Bild ist auf Braun und Rot gestimmt; das schneeweiße Haar des Greisen bildet die hellste Partie. Da ist ferner die Einzelgestalt des heiligen Jakob von Compostella (in San Lio), dessen Haltung und Geste ganz fromme Hingebung ausdrücken, gegen eine weite Landschaft gestellt, wo ein schmaler Streif am Himmel das letzte Leuchten des Tages verkündigt. Figur wie Landschaft sind gleich bedeutend; das Bild aber ist durch Schmutz beinahe bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Und endlich jene größte Leistung dieser Zeit, der Christus der ‚Transfiguration' auf dem Hochaltar von San Salvatore: vollbärtig, lockenumwallt, aufwärts blickend und schwebend; wenn man eine Christusgestalt dem Heiland des „Zinsgroschens' entgegensetzen will, diese die größte Neuschöpfung Tizians; in weißem Gewand, die Gestalt fast aufgelöst in dem gelben Glanz der Glorie. Angestrahlt von seinem Licht, verehren Moses und Elias Christus; am Boden die Jünger: einer betet an und sein mächtiger Arm durchschneidet die Komposition; der andere wendet sich geblendet ab, der dritte ist zurückgesunken. Ein kraftvolles Rot in diesem beschatteten

Teil des Bildes ringt vergebens gegen die herrliche Leuchtkraft der oberen Hälfte an.

Tizian selbst hat nach Vasaris Zeugnis auf diese Arbeit nicht besonderen Wert gelegt, wie sie auch sonst meist mit wenigen Worten, die keine besondere Bewegung verraten, abgethan wird. Uns will es bedünken, als hätte Tizian hier eine seiner machtvollsten Schöpfungen und koloristischen Großthaten hinterlassen. Wer, wie der Verfasser, das Bild bei heller Beleuchtung — die nicht häufig anzutreffen ist —, und befreit von den Blumensträußen und Lichtern, die meist einen Teil der Komposition verdecken, gesehen hat, wird diesem Urteil die Zustimmung nicht versagen. Kein Geringerer, als Rembrandt, hat dem Bilde seine Bewunderung gezollt, ohne daß man freilich ahnt, woher er es gekannt haben kann, und hat in die frühe ‚Himmelfahrt‘ der Münchener Pinakothek die Christusgestalt Tizians übernommen.

Für dieselbe Kirche San Salvatore hat Tizian dann zum letzten Mal die Verkündigungsscene, die so oft seit frühen Tagen in seinem Werk wiederkehrt, gemalt. Hier ist nicht mehr jene heitere Klarheit zu finden, wie er sie einst für das Bild im Dom von Treviso gewählt hatte; eine besondere und eigenartige Beleuchtung soll die gesteigerte Bewegung erhöhen. Aus schweren Wolkenmassen bricht heller Schein; heftig bewegte Engel und Putten schweben in seinem Glanz und begleiten den schreitenden Verkündiger, dessen Botschaft Maria mit etwas affektierter Geste vernimmt. Der Gegensatz von düsterer und hellerer Beleuchtung ruft schwere Schatten, durch die Zeit noch vertieft, und strahlendes Licht hervor. Das Farbige wird hierdurch im Einzelnen unterdrückt und in Massen gruppiert.

Man knüpft an dieses Bild die Anekdote, die noch heute eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich hat, daß die Besteller mit dem Werk nicht zufrieden gewesen wären, da es ihnen nicht

vollendet schien, und daß Tizian wie zur Antwort noch ein zweites Mal das „fecit“ daraufgesetzt hätte, wie man denn in der That bis auf die Gegenwart die Inschrift liest: Titianus fecit fecit. Für uns enthält die Geschichte den Kern, daß Viele in Venedig dem hohen Flug, den Tizians Genius in seiner spätesten Zeit nahm, nicht zu folgen vermochten, und daß dieselben, die dem Meister zugejubelt hatten, als er seine Werke sauber ausführte, so daß man jedes Haar zählen konnte, sich nun von ihm abkehrten, als er breit und kühn die Pinselstriche hinsetzte, ohne sie glättend mit einander zu verarbeiten, und souverän die einzelne Farbe aufgehen ließ in ein herrliches Kolorit. Kein Bild vielleicht vereinigt diese Eigenschaften liebenswürdiger, als die Darstellung der Madonna, die das Kind säugt (im englischen Privatbesitz), aus Tizians spätester Zeit. Man empfängt zuerst den Eindruck von fest und sicher gezeichneten Figuren — mit unendlicher Feinheit ist das hastig trinkende Kind beobachtet —, und kräftigen Lokalfarben; tritt man nahe heran, so löst sich alles auf in nicht mehr bestimmbare Farbmassen, die frei ineinander übergehen, wie auch die Konturen vollständig unbestimmt sich auflösen. Man könnte denken, ein Werk Rembrandts aus seiner Spätzeit vor sich zu haben, der allein sich Tizian hier an die Seite stellen kann.

Indem Tizian in seinem letzten Lebensalter es unternimmt, ein Werk seiner Hand zu wiederholen, das damals etwa zehn bis fünfzehn Jahre zurückliegen mochte, zeigt er aufs deutlichste, worauf sein Interesse sich jetzt noch fast ausschließlich konzentriert. Um 1560 hatte er für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand eine Dornenkrönung gemalt (jetzt im Louvre), in der die gewählte Tagesbeleuchtung das qualvolle Leiden Christi und die brutale Aktion der Henker zu einer furchtbaren Realität erweckt. Diese Komposition nahm der Meister wieder auf, wie es scheint, ohne

Auftrag, weil ihn das Problem lockte, und gestaltete sie durch die Beleuchtung zu einer völligen Neuschöpfung aus (München, Pinakothek). Hier empfängt die Scene ihr Licht von oben durch fünf lodernde Flammen. So ist das Ungewisse, Flackrige gerechtfertigt. Nur undeutlich erkennt man im Hintergrund den Palasteingang aus mächtigen Quadern und den Bogen, der sich wölbt. Eine Treppe führt hinauf, und auf der obersten Stufe sitzt Christus, nicht ringend wie auf dem Pariser Bild, bei dem die Gestalt des Heilands mit dem Laokoon verglichen worden ist, sondern gebrochen und ergeben. Und nun der Gegensatz: die Henker mit Energie bei der Arbeit, die Dornenkrone in sein Haupt mit langen Stangen einzudrücken; ihre nackten Leiber und sehnigen Arme in angespannter Kraftanstrengung, und die elegante Gestalt des jungen Soldaten in buntfarbiger Kleidung, der von rechts die Treppe heraufsteigt und sich lächelnd umschaut. Mit der größten Kühnheit sind die Figuren auf die grobe Leinwand hingestrichen, breit, doch mit dünnem Auftrag der Farbe. Inmitten der nächtlichen Schatten leuchtet das weiße Gewand, das Christi Glieder umhüllt; die einzig farbig wirksame Partie bilden die Töne, aus denen sich das Kostüm des Jünglings zusammensetzt: dunkelblau, hellgelb und rot. Auch sonst sind über das ganze Bild hin hier und da farbige Drücker verteilt, etwas rot, etwas weiß; aber bei genauer Betrachtung ist man nicht imstande, die einzelne Farbe mit Worten zu nennen. Mit erstaunlicher Freiheit und Frische führt die Hand des Greisen die seltsame Beleuchtung völlig einheitlich durch.

In seiner letzten Zeit hat Tizian für sein Grab, das er in der Capella del Crocifisso der Frarikirche sich bereitet wünschte, eine Pietà geschaffen, vor einer mächtigen Nische im kühnen Stil der Hochrenaissance, flankiert von den Statuen des Moses und einer Sibylle. Der Körper Christi

ruht der Madonna im Schoße, die ihn leidvoll betrachtet, und wird gestützt von der knieenden Gestalt des Hieronymus, der schmerzlich zu ihm aufblickt, und in dessen Zügen man Tizians Ähnlichkeit nicht ohne Grund hat finden wollen. Von links läuft Magdalene herbei, den rechten Arm erhoben, mit flatterndem Haar, das Gesicht tiefste Bewegung verratend. Welch eine Kraft in dieser Figur, der großartigsten Magdalenengestalt, die Tizian geschaffen hat, so voll Leidenschaft und bis in die Fingerspitzen hinein bewegt! Das Klagen der Maria und des Hieronymus scheint nun noch gehaltener, und in den unbewegten Gestalten aus Stein klingt der Kummer um Christi Tod ruhig aus.

Dieses letzte Werk zu vollenden, ist Tizian nicht vergönnt gewesen: während der Arbeit hat den Meister der Tod hinweggenommen; der ihm so lange nichts hatte anhaben können, suchte ihn nun heim unter Umständen von besonderer Tragik. Der Sommer des Jahres 1575 war an düsteren Vorzeichen reich gewesen. Eine Hitze, wie sie seit Menschengedenken nicht gewesen war, hatte furchtbare Trockenheit und Wassermangel erzeugt. Krankheiten bedrohlichen Charakters traten in der Folge auf. Der folgende Winter brachte sie nicht zum Erlöschen und im Jahre 1576 mit dem Einsetzen der warmen Jahreszeit zeigten sie sich aufs neue mit verdoppelter Heftigkeit. Die Ärzte waren uneinig über ihr Wesen: so konnte die Pest unerkannt sich über die ganze Stadt ausbreiten. Die Maßregeln, die man nun ergriff, das Fortschaffen der Kranken in die Lazarete, das Verbrennen oder Desinfizieren von Hab und Gut vermochten nicht mehr zu helfen. Im Sommer erreichte die Krankheit ihren Höhepunkt. Zweihundert Tote zählte man täglich in der Stadt, überliefert der Historiker Andrea Morosini, dem wir eine anschauliche Schilderung der Seuche verdanken, und auf sechshundert schätzte man die Zahl derer, die in den Lazareten starben. Handel und Wandel,

Venedigs Lebensnerv, stockten völlig. Nur die Energie der Regierenden, mit dem Dogen Alvise Mocenigo an der Spitze, ließ nicht nach, und wie zu gewöhnlichen Zeiten, konnte man den Senat zur Sitzung sich versammeln sehen, in dessen Mitte freilich mancher fehlte. Es kam wohl vor, sagt der genannte Geschichtschreiber, daß ein Senator, der morgens noch vor der Versammlung das Wort ergriffen hatte, am Abend von der Pest hinweggerafft war.

In der höchsten Not hat der Doge im Namen des Volkes Christus eine Kirche zu weihen versprochen: es ist die Kirche Il Redentore, Palladios Marmorbau auf der Giudecca. Von da an ließ die Gewalt der Seuche nach, und zum Winter war sie erloschen.

Vierzigtausend Menschen, mehr als ein Viertel der gesamten Bevölkerung Venedigs, hatte die Krankheit zum Opfer gefordert. Unter ihnen waren auch Tizian und sein Sohn Orazio. In seinem Haus erlag der Greis der Krankheit, am 27. August 1576.

Als Giorgione sechsundsechzig Jahre zuvor an der Pest starb, blieb sein Tod unbeachtet, und mit ungezählten anderen ist er bestattet worden. Trotz der Schwere der Zeit, und trotzdem ein Staatsgesetz verbot, die an Pest Verstorbenen in Kirchen zu begraben, hat man den größten Meister Venedigs ehrenvoll in der von ihm gewählten Ruhestätte in der Frarikirche beigesetzt. Die Künstler der Stadt planten eine großartige Trauerfeier nach dem Beispiel der für Michelangelo in Florenz veranstalteten; in der allgemeinen Not aber ist sie nicht zur Ausführung gekommen, doch ihr Programm hat uns Ridolfi erhalten.

Das Bild, das Tizian sich zum Schmuck seines Grabes bestimmt hatte, hat niemals seinen Bestimmungsort eingenommen. Früher in der Kirche Sant' Angelo bewahrt, hängt es nun in der venezianischen Akademie und heischt

Ehrfurcht vor dem großen Meister. Der jüngere Palma hat es vollendet und die Inschrift darauf gesetzt, die ihn nicht minder ehrt als Tizian: „Was Tizian begonnen zurückließ, hat Palma mit Ehrfurcht beendet und das Werk Gott geweiht.“

Jahrhunderte lang hat kein Stein Tizians Grabstätte bezeichnet. Antonio Canova entwarf ein würdiges Monument zu des Meisters Andenken; für ihn selbst haben es die Schüler in derselben Frarikirche, Tizians Grab gegenüber, ausgeführt. Im Jahre 1852 ist endlich das Denkmal, das die Kaiser Ferdinand und Franz Joseph Tizians Gedächtnis geweiht haben, ein Werk des Bildhauers Zandomenighi, über des Meisters Ruhestätte errichtet worden.

Angesichts einer seiner größten Schöpfungen, der Pesaro-Madonna, ruht Tizian von seinem ruhmreichen Leben aus.

X.

Tizian als Mensch. Familie, Haus, Freunde.

Von Tizians öffentlichem Leben, von seinen Reisen, von seinen Arbeiten haben uns zahlreiche Dokumente die Kunde übermittelt. Um von dem Menschen Tizian ein genügend klares Bild zu gewinnen, muß man gelegentliche Äußerungen einiger Schriftsteller mit vereinzelten Bemerkungen, die sich in Briefen finden, kombinieren: nicht immer sind wir hier so gut unterrichtet, als es unser Interesse an der Persönlichkeit des Meisters wünschen läßt.

Seine äußere Erscheinung ist durch die Selbstporträts genugsam bekannt. Aber wie keines derselben ihn in jüngeren Jahren darstellt, so fehlt uns auch die genaue Vorstellung seiner Gestalt. In ganzer Figur kann man ihn auf der ‚Hochzeit zu Kana' von Paolo Veronese (im Louvre) sehen, in der berühmten Mittelgruppe; der bejahrte Meister, dessen Haupt auch hier das Mützchen deckt, das er auf allen Porträts trägt, spielt das Violoncello in dem Quartett, dessen einer Teilnehmer Paolo selber ist. Man merkt, daß die Gestalt gebeugt ist, doch scheint sie hoch, über Mittelgröße hinaus gehend; eher mager, doch fest und kräftig.

Das hohe Alter, das Tizian erreichte — auch Vater und Bruder sind sehr alt geworden —, und die bis zuletzt nicht erlöschende Arbeitskraft lassen auf eine nicht gewöhnliche Konstitution schließen. Doch scheint sich erst mit dem Alter seine Gesundheit gefestigt zu haben; in jüngeren Jahren litt

er des öfteren an Fieberanfällen. Der Gesandte Thebaldi meldete 1522 dem Herzog Alfons von Ferrara, Tizian sei krank von einer Reise zurückgekehrt; er habe ihn zwar fieberfrei, doch sehr abgemagert gefunden; er glaube, ein unordentlicher Lebenswandel trüge die Schuld an der Erkrankung. Tizian stritt dieses ab. In den späteren Jahren hören wir nur einmal von einem Kranksein: der Meister war fast den ganzen Sommer des Jahres 1549 hindurch leidend und hatte sich selbst im März 1550 noch nicht ganz wieder erholt, wie er an Granvella schrieb.

Tizians Bildung kann nicht bedeutend gewesen sein — benche non fosse di molta letteratura, sagt selbst sein Bewunderer Ridolfi —, wie denn auch sein Bruder Francesco ein sehr kluger, doch nicht eigentlich gebildeter Mann genannt wird. Beide waren eben in sehr jungen Jahren schon in die Werkstätte eingetreten, um das Malen zu erlernen. Doch gehörte Tizian offenbar zu jenen außerordentlichen Menschen, die, ganz hervorragend in einem Zweige der Kunst oder Wissenschaft, erstaunlich leicht, durch ihre natürliche Begabung unterstützt, das Wesentliche auch ihnen fernliegender Wissensgebiete erfassen, so daß sie hierin selbst den Gelehrten durch originelle Gedanken zu überraschen vermögen. Unter denen, die mit ihm nahe verkehrten, waren gerade auch gelehrte Männer in größerer Zahl. Und wenn nicht hochgebildet, so war er sicherlich ein geistvoller und liebenswürdiger Gesellschafter, den man auch seiner Unterhaltung wegen aufsuchte. „Er ist ein gewählter Redner, hat viel Geist und urteilt treffend in allen Dingen," charakterisiert ihn Dolce in seinem 1557 erschienenen ‚Aretino' — allerdings ein warmer Lobredner des Meisters.

Daß Tizian ein Freund der Musik war und selbst in dieser Kunst dilettierte, in welcher es drei der berühmten venezianischen Maler, Giorgione, Sebastiano del Piombo und

Tintoretto, zu großer Meisterschaft gebracht haben, darf man wenigstens vermuten. Paolo Veronese hat ihn, wie oben erwähnt, das Violoncello spielend gemalt. Ein wichtigeres Zeugnis enthält ein Brief Aretinos (7. April 1540): voll Freude schreibt dieser über den „löblichsten, ehrenvollsten und hübschesten Vertrag“, den er zwischen dem berühmten Orgelbauer Alessandro degli Organi und Tizian zustande gebracht hat. Für ein Porträt, das dieser malen wird, soll jener ein Instrument bauen. Ist die Vermutung allzu kühn, daß Tizians Hausorgel auf dem Venusbild in Madrid abkonterfeit ist?

Seine gefälligen Manieren machten Tizian den Zutritt zu den Höfen leicht. „Abgesehen von seinen Fähigkeiten, ist er leicht zu behandeln, liebenswürdig, und man kann ihm etwas gebieten; das ist bei so seltenen Menschen immer in Betracht zu ziehen“ — so glaubte ihn Leoni dem Kardinal Farnese empfehlen zu können (1542). Durch den fast ununterbrochenen Verkehr mit Personen höchsten Standes hatte er sich gewiß rasch die zum Umgang mit ihnen nötigen Formen erworben, wie dies besonders die zahlreichen Briefe an seine fürstlichen Gönner beweisen. Tizian schreibt stets sehr ehrerbietig und versichert, wie sehr ihm am Herzen läge, dem betreffenden Herrn zu dienen. Bei Gelegenheit läßt er wohl eine feine Schmeichelei einfließen, etwa wie er 1518 dem Herzog von Ferrara, von dem er den Auftrag für das ‚Bacchanal‘ und das genaue Programm des Bildes erhalten hat, antwortet: dies bestärke ihn in der Meinung, daß die Größe der Kunst der alten Meister, hauptsächlich, wenn nicht ganz, sich durch die höchst verständige Leitung und Unterstützung, die ihnen große Fürsten zuteil werden ließen, erkläre. In späteren Jahren wird der Ton in solchen Briefen sichtlich devoter, der Stil geschraubter, und man wird nicht in der Annahme fehlgehen, daß der Gevatter Aretino gelegentlich den Tenor

Tizian in die Feder diktiert hat. Hierbei ist aber doch zu berücksichtigen, daß Tizian mit den Jahren immer genauer in den spanischen Hofton eingeweiht wurde, und daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ganz Italien anfing, dem erdrückenden Wesen spanischer Sitte Zugeständnisse zu machen, ihr Höflichkeitsformen auch für die tägliche Umgangssprache entlehnte.

Bei Gelegenheit hat Tizian doch auch hochgestellten Männern gegenüber seine Stellung zu wahren gewußt. Ferrante Gonzaga, der Statthalter in Mailand, war vielleicht nicht ohne Schuld, daß Tizian die Mailänder Pension nicht gezahlt wurde — die Sparsamkeit, mit der er das kaiserliche Geld verwaltete, war bekannt —, jedenfalls aber mochte der Künstler ihm die Schuld beimessen: er bemühte sich nicht, Don Ferrante bei einem Besuch in Venedig 1556 seine Aufwartung zu machen. Und als der Statthalter nicht pünktlich zu einem Essen erschien, das er in Aretinos Haus hatte ansagen lassen, ging Tizian ruhig fort an seine Arbeit — was ihm dann den Vorwurf der Unhöflichkeit zuzog.

Hat er vollends geglaubt, daß seine Künstlerehre angegriffen sei, so wußte er mit wuchtiger Kraft die Antwort zu finden, wofür seine Streitsache mit der Stadt Brescia ein schönes Beispiel bietet. Tizian hatte erfahren, daß den Schiedsrichtern, die den Preis für die drei Deckengemälde festzusetzen hatten, die Bilder nicht wie Tizianische Originale vorgekommen wären. Darauf richtet der Maler einen flammenden Protest an den Bischof von Brescia: er liebe den Streit nicht und nähme ihn nur gezwungen an, und so wünsche er zu einem ehrenvollen Pakt mit der Stadt zu kommen. „Aber die Angelegenheit muß von kunsterfahrenen Männern, d. h. von Malern und zwar von ausgezeichneten Malern, beurteilt werden.“ . . . . . „Wenn dieses aber nicht geschieht, so könnte Aristoteles in Person zu dieser Ent-

scheidung berufen werden und würde doch nicht imstande sein, die Verschiedenheit der Malweise, oder die künstlerischen Schwierigkeiten zu beurteilen.“ Entschieden dann die Künstler ebenfalls, die Werke wären nicht von seiner Hand, so wolle er alles schon empfangene Geld zurückerstatten usw. Am Ende hat Tizian doch nachgegeben und die ihm gebotene Summe angenommen.

Über das Verhältnis Tizians zu den Künstlern seiner Zeit äußert sich Dolce sehr günstig: „er schimpft nie über andere Maler und spricht gern mit Anerkennung über jeden, der es verdient.“ Andererseits ist in dieser Hinsicht Tizians Verhalten oft verdächtigt, und der Künstler niederer Ränke beschuldigt worden. Besonders daraus wird ihm ein Vorwurf gemacht, daß er zu Bellinis Lebzeiten sich um die Maklerstelle bewarb, die jener bekleidete. An anderer Stelle sind die einzelnen Phasen dieses Ereignisses dargelegt. Nicht sowohl gegen den Altmeister der venezianischen Malerei richtete sich Tizians Vorgehen, als gegen andere Anwärter: hier besaß er wohl jene Rücksichtslosigkeit, an der es großen Künstlern, die das Bewußtsein ihres Wertes in sich tragen, niemals gefehlt hat. Auch darf man diesen Vorgang nicht allein von unseren modernen Anschauungen aus beurteilen. Durch die Bewerbung hatte er nur seine Anwartschaft auf jenes Amt sicher stellen wollen. Dies war offenbar in jenem Zeitalter nicht ungewöhnlich, wie wir denn sehen, daß Tintoretto genau ebenso zu Tizians Lebzeiten (1574) sich um die „erste frei werdende“ Senseria — d. h. um die, welche Tizian inne hatte — bewarb. Aus diesem Faktum allein darf man keine Schlüsse ziehen, und von irgend einer Spannung haben wir sonst keinerlei Nachricht.

Tizians Verhältnis zu Pordenone scheint in früheren Jahren freundlich gewesen zu sein. Er entschied 1519 in Treviso als Sachverständiger zu Gunsten des Meisters in

einem Streit mit einem Edelmann, der die Bezahlung einer Fassaden-Malerei verweigerte; andererseits kennt man Pordenones Bewunderung für Tizians heiligen Sebastian auf dem Altarbild in San Nicolò de'Frari. Wenn später das Verhältnis sich trübte, weil Pordenone, der einzige ernsthafte Mitbewerber, den Tizian in den Jahren seines aufsteigenden Ruhmes besaß, und der auf einem Gebiet ihn sicher übertraf — er ist der größte Freskomaler der venezianischen Schule —, von der Signorie in den Jahren der Spannung 1536—1538 gegen ihn ausgespielt wurde, so sind das Reibungen, wie sie zwischen großen Künstlern vorzukommen pflegen. Man hat hinterher in Venedig erzählt, aus Furcht vor Tizians Rachsucht habe Pordenone nur bewaffnet sich auf der Straße gezeigt. Aber abgesehen davon, daß es zu allen Zeiten Atelierklatsch gegeben hat, soll man, ehe man Tizian verurteilt, bedenken, daß Pordenone ein Mann voll des höchsten Ehrgeizes war und vor Gewaltthätigkeiten selbst gegen Mitglieder der eigenen Familie nicht zurückscheute. Es geht nicht an, daß auf Grund einer vereinzelten Bemerkung Tizians Charakter herabgesetzt wird.

Endlich wiederholt man stets von neuem, daß Tizian den jungen Tintoretto wenige Tage nach dessen Eintritt in sein Atelier aus Eifersucht fortgewiesen habe, als er dessen ungewöhnliche Begabung erkannte. In der That scheint es, als ob zwischen beiden Männern einmal etwas vorgegangen ist, ohne daß die kurze Andeutung in einem Brief Aretinos (Januar 1549) über die Ursache Aufschluß giebt. Thatsache ist, daß lange nach der Zeit, daß Tintoretto in Tizians Atelier gewesen sein kann, noch Beziehungen zwischen beiden bestanden haben. Die unbegrenzte Bewunderung, die der Jüngere stets für den Meister gehabt hat, sollte jene Anekdote genugsam widerlegen, wie man denn weiß, daß er viele Jahre später mit höchster Verehrung

eine ‚Dornenkrönung‘ Tizians, ein Geschenk des Künstlers, in seinem Haus bewahrt hat.

Auf der anderen Seite findet man Tizian in guten Beziehungen zu seinen Altersgenossen, als freundlichen Ermunterer junger Talente, der auch fremde Begabung gern anerkennt. Nach Giorgiones Tod vollendete er mehrere unvollendet gelassene Werke des Freundes; mit welcher Kunst, bezeugt bis auf die Gegenwart das Dresdener Bild der ‚Venus‘. Er schlägt das Amt des Piombo, das ihm angeboten wird, offenbar mit Rücksicht auf Sebastiano, aus, mit dem er in späteren Jahren in Venedig und Rom die alten Beziehungen erneuert. Lorenzo Lotto läßt er durch Aretino von Augsburg aus bestellen, wie sehr er seines Urteiles entbehre. Dem Paolo Veronese, der als gereifter Künstler nach Venedig kam und schnell zu bedeutender Stellung gelangte, ist Tizian, wie es scheint, von Anfang an freundlich entgegengekommen. Sein Urteil über Giovanni Battista Moroni ist bekannt: er riet den venezianischen Nobili, die sich als Beamte nach Bergamo begaben, sich von ihm porträtieren zu lassen, da er es verstände, Bildnisse so getreu zu gestalten. Gegen auswärtige Künstler, wie Vasari, Salviati, den Benvennto Cellini u. a. bezeigte er sich sehr artig. Alles dies beweist genugsam, daß Tizian fremdes künstlerisches Verdienst gebührend zu würdigen verstand und von kleinlicher Eifersucht frei war.

Nur ein Zug vermag das an großen Eigenschaften reiche Bild Tizians zu trüben. Man wird ihn von manchen ihm zugeschriebenen Fehlern freisprechen können; der Vorwurf der Habgier und des Geizes bleibt an ihm haften. Bei seinem ersten öffentlichen Auftreten hatte er freilich betont, nicht Liebe zum Gewinn treibe ihn, sondern der Wunsch sich Ruhm zu erwerben (Eingabe von 1513): aber mit allen übrigen Zeugnissen steht dies in Widerspruch, und allein der Umstand

giebt zu denken, daß Tizian immer wieder Streitigkeiten über die Bezahlung seiner Bilder mit deren Bestellern gehabt hat. Dann seine Briefe! Von keinem der großen Renaissancemeister — mit Ausnahme Michelangelos vielleicht — besitzen wir so viel Originalschriftstücke. Jeder wird an diese stattliche Reihe mit dem freudigen Gefühl herangehen, daß eine Fülle von Aufschlüssen über Wesen und Kunst des Schreibers seiner warte. Statt dessen wird uns eine herbe Enttäuschung zu teil. Gelegentlich ist ein Bild genannt; es wird wohl auch erwähnt, wie weit der Künstler in der Arbeit vorgeschritten sei — und sonst nur Geschäftliches, immer nur Klagen über nicht ausbezahlte Gelder und Bitten sich in seinem Interesse zu verwenden. Es ermüdet, diese Briefe hinter einander zu lesen.

Die Bestätigung dieser Geldgier empfangen wir durch eine Reihe nicht zu beanstandender Zeugnisse. Der spanische Gesandte Garcia Hernandez nennt ihn „etwas habgierig“; der Kunsthändler Stoppio „den Geiz selbst“; ja noch in dem spanischen „Dialog über die Malerei“ vom Jahre 1631, dessen Kenntnis man Justi verdankt, läßt der Verfasser den Trasimaco sagen: „obwohl der hochselige Herr (Philipp II.) ebenso ökonomisch war, wie jener Alte von Cadore geldgierig, so sind sie doch immer gut Freund geblieben.“ Und gewiß nicht zu übersehen sind die Bemerkungen, die gelegentliche Mißstimmung gegen Tizian dem Aretino entlockte, wie die folgende: „nur der ungemessene Preis kann ihn zum Arbeiten bewegen“; oder wie ihn der Künstler mit dem lang versprochenen Porträt des Giovanni delle bande nere, das Aretino dem Herzog Cosimo zum Geschenk machen will, im Stich läßt, schreibt er diesem: Schuld daran trügen „die nicht geringen Geldmittel, über die Tizian verfügt, und seine recht große Gier diese zu vermehren.“

Dieser ausgesprochene Erwerbssinn hat Tizian dann

nicht gehindert, gelegentlich Wohlthaten zu erweisen (ein lebhaft gehaltener Dankbrief ist in den Briefen an Aretino abgedruckt, II. 120), und einzelne Züge großartigen Auftretens sind uns anekdotisch überliefert. Wie Heinrich III. von Frankreich ihn besucht und hier und da bei Bildern nach dem Preis fragt, bittet Tizian den König, dieselben von ihm als Geschenk anzunehmen. Einst kommen, so weiß Ridolfi zu erzählen, die Kardinäle Granvella und Pacheco unvermutet zum Essen zu ihm. Der Künstler wirft den Dienern die Börse zu: „bereitet das Mahl; die ganze Welt speist bei mir." Mag man in diesem Verkehr mit Großen vielleicht ein gutes Teil Spekulation vermuten, so steht es außer Zweifel, daß Tizian den Freunden stets in seinem Haus gastliche Aufnahme bereitete, wovon noch zu reden sein wird.

Das Vermögen, das sich Tizian arbeitend erwarb, war nicht nur nach den damaligen Anschauungen recht bedeutend. Von Haus besaß er wenig oder nichts. In einer Eingabe an den Rat der Zehn 1514 klagte er, wenn er sich gedulden müßte, bis alle Anwartschaften auf die Maklerstelle erledigt wären, so könnte er inzwischen Hungers sterben, was allerdings kaum ganz wörtlich zu nehmen ist. Als aber der Künstler in die vierziger Jahre seines Lebens eintrat, wurden ihm so zahlreiche und bedeutende Aufträge, daß ihre Erträge allein ihm ein Vermögen eingebracht haben können. Ein paar Angaben über die Bezahlung, die er empfing, werden nicht ohne Interesse sein: die Altartafel in Brescia wurde mit 200 Dukaten bezahlt; für die ‚Pesaro-Madonna' erhielt er in zahlreichen Raten circa 100 Golddukaten; ebensoviel für das Bild des ‚Petrus Martyr'; für das Altarbild in Castel Roganzuolo, allerdings nur zum geringsten Teil in barem Geld, 991 Lire; für die ‚Fede' im Palazzo Ducale waren 171 Dukaten ausgeworfen und 1000 Dukaten für die Deckenbilder in Brescia. Er selbst hat sich geäußert, die

Bezahlung, die er von Ercole II. von Ferrara für die Wiederholung des Porträts seines Vaters, des Herzogs Alfons, empfing, nämlich 200 Scudi in Gold, sei die königlichste gewesen, welche er je für ein fürstliches Bildnis erhalten. Außerdem erhielt er oft von seinen Gönnern Geschenke, kostbare Kleidungsstücke und ähnliches.

Gelegentlich hat er dann, besonders von den Habsburgern, sehr namhafte Geldgeschenke empfangen. Als er 1548 nach Augsburg kam, ließ ihm der Kaiser 1000 Scudi auszahlen, von denen der Künstler freilich die Hälfte für sich und seine Begleiter während seines Aufenthaltes in der Reichsstadt verbrauchte, und die gleiche Summe hat ihm Prinz Philipp 1549, unmittelbar nach ihrer Begegnung in Mailand, geschenkt und in den folgenden Jahren ihm wiederholt größere Summen überwiesen.

Abgesehen von diesen wechselnden Einnahmen bezog Tizian bedeutende regelmäßige Einkünfte. Die Maklerstelle brachte ihm ungefähr 100 Dukaten jährlich, wozu noch 18—20 Dukaten durch Steuerlaß kamen, und von Karl V. erhielt er 1541 eine Anweisung auf 100 Scudi jährlich, von der mailändischen Kammer zahlbar, die 1548 verdoppelt wurde. Allerdings lagen die Verhältnisse nicht ganz so günstig, als es den Anschein hat. Die Einkünfte Karls V. aus den Kammern waren so verschuldet, daß Tizian die größte Schwierigkeit gehabt hat, seine Pension zu erhalten. Immer von neuem ist in den Briefen davon die Rede, und wiederholt hat er mit einem Wortspiel von seinen „passioni“ (statt „pensioni“) gesprochen. Es bedurfte gelegentlich eines nachdrücklichen Schreibens Philipps II. an den Statthalter (1564), um dem Künstler die rückständigen Gelder zu verschaffen.

Zu diesen Bareinnahmen kamen andere in Naturalien. So hatte er ebenfalls von Karl V. ein namhaftes Korndeputat auf die Neapolitaner Kammer angewiesen erhalten,

dessen Eintreibung er aber viele Jahre nicht durchzusetzen vermochte, und das ihn sogar zu Ausgaben veranlaßte, weil er einen Agenten in Neapel zu unterhalten genötigt war. Die wichtigen Privilegien, die er von König Ferdinand erhielt, in verschiedenen Wäldern Tirols Holz schlagen zu lassen, scheint er hauptsächlich im Interesse seines Bruders erbeten zu haben.

In der Verwertung des erworbenen Geldes erweist sich Tizian als kluger und vorsichtiger Geschäftsmann. Das Kapital, das sich bei ihm ansammelte, legte er, soweit es anging, in Grundstücken an. Als er nach seinem ersten Zusammentreffen mit dem Kaiser über größere Geldmittel, die er von diesem erhalten hatte, gebot, wandte er sich sofort an den Mantuaner Herzog und erbat dessen Vermittlung bei einem Geschäft, das früher schon geplant gewesen, aber nicht zustande gekommen war: er wollte 33 Landstücke im Gebiete von Treviso, die den Mönchen von San Benedetto gehörten, erwerben und erbot sich 25 Dukaten für den Acker zu bezahlen. Einen guten Überblick über Tizians liegenden Besitz gewährt das von dem Meister 1566 für Steuerzwecke aufgestellte Verzeichnis derselben. Danach besaß er eine Anzahl von Wiesen und Feldern an verschiedenen Plätzen des Cadoriner Landes (in Cadore selbst, in Valcalda, Tai u. a.), andere im Gebiet von Serravalle und bei Conegliano. Auf seinen Besitztümern in Col di Manza und in Milarè lagen Häuschen, und ein solches besaß Tizian auch in Conegliano im Borgo S. Antonio.

Trotz alledem spricht Tizian, der den Wert all seines Besitzes sichtlich vor dem Magistrate herabzusetzen bemüht ist, von dem „geringen Einkommen“, mit dem er seine Familie erhalten müsse, und 1572 schreibt er gar an Philipp II., in einem seiner gewöhnlichen Klagebriefe wegen der Nichtbezahlung der Jahrgelder: „ich weiß in der That nicht, wovon ich in diesen meinen letzten Jahren leben soll.“

Auch in diesen Zügen erkennt man den Mann, in dessen Leben Erwerb und Festhalten des Besitzes eine große Rolle spielen. Doch wird man diesen Zug — so ganz Rembrandts großartiger Vernachlässigung dieser Dinge entgegengesetzt — milder beurteilen, wenn man annimmt, daß die Liebe zu seinen Kindern und der Wunsch, ihre Existenz so gesichert als möglich zu gestalten, Tizians Handeln vielfach beeinflußt haben werden.

* * *

Man kann von Tizians Familie nicht sprechen, ohne seiner Beziehungen zu der Heimat und zu der Stadt, die durch Wahl sein Vaterland geworden war, zu gedenken. Als Knabe hatte er Cadore verlassen; aber niemals ist ihm die Erinnerung an seinen Geburtsort und die großartige Gebirgsnatur, die diesen umgiebt, geschwunden. Wo immer er eine Landschaft malt, grüßen aus blauender Ferne die großartigen Formen der Dolomiten. So oft es anging, hat Tizian die Heimat aufgesucht; noch im höchsten Alter, 1565, war er am 1. Oktober dort, begleitet von Valerio Zuccato, einem Mitglied der berühmten Mosaicistenfamilie, mit der Tizian von Jugend auf nahe Beziehungen unterhielt, und den Malern Emanuel Amberger und Marco Vecellio, und ernannte bei dieser Gelegenheit kraft seines ihm vom Kaiser verliehenen Privilegs einen entfernten Verwandten, Fausto Vecellio, zum Notar, wie er denn, beiläufig bemerkt, von den Rechten, die ihm seine Ritterwürde verlieh, wiederholt zu Gunsten von Angehörigen Cadores Gebrauch gemacht hat.

Seiner Vaterstadt hat er in schwierigen Zeiten, als es den Cadorinern an Mitteln gebrach, um dem Volk das nötige Salz und Getreide zu beschaffen, wiederholt mit größeren Summen ausgeholfen, allerdings ihre Rückerstattung 1561 in mehreren Schreiben gefordert. Gelegentlich hat man auch von Cadore aus seinen Einfluß in Venedig in Anspruch ge-

nommen. Trotzdem nun Tizian beteuerte, daß er „immer zu allen Diensten bereit“ wäre, hat er in einem Punkt seiner Heimat sich nicht sehr dankbar erwiesen: den Chor der Hauptkirche von Cadore hat er nach seinem Entwurf von Schülern ausmalen lassen, und auch das Gemälde für die Familienkapelle der Vecelli — die Madonna zwischen den Heiligen Andreas und Tizian; in dem hinter dem letzteren knieenden Tempeldiener erkennt man des Meisters Züge — ist nach allgemeinem Urteil keine eigenhändige Arbeit.

Wenn der Meister in die Heimat reiste, so mochte er oft in der kräftigen Luft der Berge Erholung suchen von anstrengender Arbeit; er wollte gewiß auch den greisen Vater wiedersehen, der erst 1537 starb, wie später den Bruder Francesco. Innerer Drang hatte diesen von der Malerei, zu der er, nach den schönen Orgelflügeln in der Kirche San Salvatore in Venedig zu urteilen, die zu den reizvollsten Schöpfungen giorgionischen Stiles gehören, reich befähigt war, zum Waffenhandwerk fortgetrieben. Er soll sich wiederholt in den Kämpfen unter den Mauern von Verona und Vicenza ausgezeichnet haben. Dann zur Malerei zurückgekehrt, hielt er es abermals nicht lange dabei aus und siedelte sich gegen 1527 dauernd in Cadore an. Zuerst betrieb er einen Holzhandel, für den er durch König Ferdinand wiederholt (1534, dann 1548) Privilegien erhielt; aber da er kein Geschäftsmann war, brachte ihm der Handel eher Schaden als Vorteil. So gab er denselben auf, widmete sich der Verwaltung seines Heimatsortes, und ist zu den höchsten Ehrenstellen in der kleinen Kommune aufgerückt. In Cadore ist Francesco Vecellio gegen 1560 gestorben. Vincenzo Vecellio rühmt in der Grabrede, die er ihm hielt, seine guten Eigenschaften: der würdigen Erscheinung entsprachen seine Rechtschaffenheit, Klugheit und Einfachheit; er war frei von Ehrgeiz, sehr wohlthätig, bis zu seinem Ende ein Freund heiterer Tafel. — Nach des Bruders Tod

erbte Tizian das Geburtshaus, das dann der Sohn Pomponio 1580 veräußert hat.

Während Francesco Vecellio unvermählt blieb, trat Tizian im vierten Jahrzehnt seines Lebens in den Ehestand. Das Jahr seiner Vermählung ist nicht bekannt; sein ältestes Kind Pomponio wurde etwa 1525 geboren. Von Tizians Gattin weiß man nur, daß sie Cecilia hieß. Die Ehe hat nur wenige Jahre gedauert. Der Künstler war eben, selbst leidend, aus Bologna heimgekehrt, wohin er auf Wunsch Federigo Gonzagas gereist war, da starb Cecilia, nachdem sie eine Zeit lang krank gewesen war. Der Maler ließ die angefangenen Arbeiten für den Marchese liegen; er hatte keine Ruhe. Der Tod der Gattin, die am 5. August 1530 begraben wurde, erschütterte ihn tief.

An die Spitze des Haushaltes und zur Erziehung der drei kleinen Kinder — ein viertes, ein Mädchen, starb früh — berief Tizian die Schwester Orsa, die unvermählt geblieben war, und von nun ab zwanzig Jahre lang dem Bruder treu zur Seite stand. Sie war ihm „nicht nur Schwester, sondern auch Tochter, Mutter und Gefährtin", wie Aretino bei ihrem Tod in einem schönen Brief an Tizian schrieb. Orsa Vecellio starb im März 1550.

Drei Kinder sah Tizian heranwachsen: Pomponio, Orazio und das jüngste, die Tochter Lavinia. Schon frühzeitig hatte er den ältesten Sohn dem geistlichen Stand bestimmt; den zweiten führten Neigung und Talent zu dem künstlerischen Berufe des Vaters. Beide Kinder erhielten anfangs die gleiche Erziehung: „sie lernen und sind groß geworden; mit Hilfe Gottes und meiner Gönner, hoffe ich, werden sie tüchtige Menschen," schrieb der Vater 1534. Es ist uns ein besonders liebenswürdiger Brief Aretinos (vom Jahre 1537) erhalten, an den zwölfjährigen Pomponio, dem er das Prädikat „Monsignorino" giebt, gerichtet. Die Kinder waren den Sommer

über auf dem Lande gewesen: „aber nun ist es Zeit, zu den Studien zurückzukehren; denn auf dem Lande hält man, glaube ich, keine Schule, und dann ist's im Winter in der Stadt hübsch mollig." Er giebt ihm den Rat, recht fleißig Hebräisch, Griechisch und Latein zu lernen: „denn ich will, daß wir alle Doktoren des Erdkreises in Verzweiflung versetzen, sowie die schönen Werke, die Dein Vater schafft, alle Maler Italiens in Wut bringen." Der Einfluß Tizians verschaffte dem Sohne mehrere einträgliche Pfründen. Als er noch ein Knabe war, verlieh ihm der Herzog von Mantua die Pfründe von Mèdole (1530), in späteren Jahren Papst Paul III. die Abtei S. Pietro in Colle im Sprengel von Ceneda, um derentwillen Tizian dann nach Rom gereist ist, zahlreiche Briefe geschrieben und selbst fürstliche Gönner in Bewegung gesetzt hat. Endlich kam 1554 das Pfarramt von Sant' Andrea in Fabbro im Gebiet von Treviso dazu.

Die Hoffnungen, die der Vater und Aretino auf Pomponio setzten, wurden von diesem getäuscht. Er benutzte seine Einkünfte, um ein lustiges Leben zu führen, und verschwendete das Geld, das Tizian sich mühsam erwarb. „Ihr müßtet Euren Söhnen das Brot verweigern," schrieb Aretino an Tizian und Sansovino, dem es mit seinem Sohne Francesco ähnlich erging. „Aber, fügte er hinzu, wenn wir an die Thorheiten der eigenen Jugend zurückdenken, werden wir ihnen ihre Fehler verzeihen und darüber lachen." Und er schließt mit den Worten, die sich vornehmlich an Tizians Adresse richten: „ein unglaublicher Thor ist der, welcher angstvoll nur an den Erben denkt und sich selbst jede Bequemlichkeit versagt." Gleichzeitig schrieb er sehr ernst an Pomponio. Er schildert, wie am Abend vorher Tizian sorgenvoll zu ihm gekommen ist, wie sehr er litte, und beschwört ihn, in sich zu gehen. „Es ziemt sich nicht, daß das Vermögen, das Tizian durch die Kunst seines Pinsels, mit vieler Mühe,

Klugheit und durch Reisen erworben hat, für Eure Lüste herausgeworfen wird; nein, Ihr müßtet es verdoppeln.“ Er soll zu seinen Büchern zurückkehren. „Dann werde ich dafür sorgen, daß Ihr das Herz des Vaters wieder gewinnt, aus dem Euch Eure Fehltritte vertrieben haben.“

Alle Ermahnungen blieben, scheint es, fruchtlos. Pomponio trug zwar den Priesterrock, aber ließ die Pfarrstellen durch andere verwalten. 1554 wandte sich daher Tizian an den Herzog von Mantua und bat ihn, „weil mein Sohn nicht viel Neigung zum geistlichen Stand hat,“ das Benefiz von Mèdole auf einen Neffen zu übertragen. Wieviel schwere Stunden wird Tizian durchgemacht haben, bis er sich zu diesem Schritt entschloß!

Dann hören wir Jahre lang nichts mehr von Pomponio. Er überlebte Vater und Bruder, scheint aber bei ihrem Tode nicht in Venedig gewesen zu sein, da Diebe in das leere Haus einbrechen und einen großen Teil der Kostbarkeiten, die es enthielt, fortschaffen konnten. Nachdem er sich mit dem Schwager über das Erbe gerichtlich auseinandergesetzt hatte, machte er seinen Anteil nach und nach zu Gelde. Wie das Stammhaus in Cadore, so verkaufte er sein Anrecht auf das Wohnhaus Tizians in Venedig und besaß 1582 nur noch etwas Acker bei Ansogne und das Häuschen in Conegliano. Verarmt wohnte er zuletzt in S. Pietro in Castello in Venedig. Wann Pomponio sein unwürdiges Leben beschloß, wissen wir nicht. Er wird 1594 zuletzt genannt.

Mehr Freude hat dem Vater der jüngere Sohn Orazio bereitet (geboren zwischen 1525 und 1530). Über das, was dieser künstlerisch geleistet, kann man sich schwer ein Urteil bilden, da der Ruhm des Vaters die Leistungen des Sohnes überschattet. Zudem ist das Hauptwerk, das er gemalt hat, ein Wandgemälde im Saal des großen Rates, das die Schlacht zwischen den Soldaten Barbarossas und den

Römern am Fuß der Engelsburg darstellte, und in Einzelheiten von Vasari sehr gelobt wird, 1577 zu Grunde gegangen. Besonders im Porträtfache scheint sich Orazio ausgezeichnet zu haben. In Rom, wohin er den Vater begleitet hatte, malte er einen berühmten Violinspieler und Bildnisse für Herzog Guidobaldo von Urbino; in Mailand entstand ein Porträt des Statthalters, des Herzogs von Sessa, in ganzer Figur. Von diesen Werken ist bis jetzt nichts sicheres nachzuweisen; aber es mag sich das eine und andere unter falschem Namen verborgen halten. Jedenfalls wird man nicht fehl gehen, wenn man Orazios Hand in zahlreichen späten Arbeiten, die unter Tizians Namen in die Welt gingen, erkennen will.

Mehr noch, als in künstlerischen Dingen, ging er dem Vater in seinen vielen geschäftlichen Angelegenheiten zur Hand. Wiederholt hat ihn Tizian in Sachen seiner Pension nach Mailand gesandt und zur Ordnung der Geschäfte nach Cadore. Speziell mit dem Holzhandel hat Orazio zu thun gehabt: er hatte ein Komptoir auf den Zattere, und man erfährt, daß er einmal für Murano das zur Ausbesserung der „langen Brücke“ nötige Material geliefert hat. Gelegentlich hat dann doch auch Orazio dem Vater Sorge bereitet: wenn man den Worten Ridolfis Glauben schenken darf, so hätte er viel Geld durch die Alchymie vergeudet. Und wie mag sich Tizian gebangt haben, als 1559 aus Mailand die Nachricht kam, daß Orazio von dem Bildhauer Leone Leoni, der von Tizian nur Gutes erfahren hatte, wahrscheinlich aus Eifersüchtelei überfallen und durch Dolchstiche schwer verwundet worden war. Zum Glück erwiesen sich die Wunden dann als nicht lebensgefährlich.

Auch für Orazio wußte der Vater zu sorgen. Die Maklerstelle des Fondaco de’Tedeschi wurde 1569 auf Tizians Antrag dem Sohn übertragen. Vom spanischen Hof

suchte er ihm eine Pension auf Grund der Naturalisierung zu verschaffen, die ihm schon von Karl V. für Orazio verliehen worden war, und erreichte es, daß ihm Philipp II. 1571 den Weiterbezug der Mailändischen Pension nach seinem eventuellen Hinscheiden bewilligte. Doch hat sich Orazio dieser Gunst dann nicht mehr erfreuen können. Etwa gleichzeitig mit dem Vater erlag er im alten Lazaret, wohin er geschafft worden war, der Pest. Er hinterließ keine Nachkommen, obwohl es scheint, daß er verheiratet war.

Neben den zwei Söhnen wuchs die Tochter Lavinia heran (geboren gegen 1530). Nach venezianischer Sitte spielte ihr Leben sich im Innern des Hauses ab, dessen Leitung nach dem Tode der Tante Orsa Vecellio in ihrer Hand gelegen haben wird. Schon im Sommer 1554 waren Verhandlungen über ihre Vermählung im Gange, die aber erst im folgenden Jahre zum Abschluß kamen. Am 20. März 1555 wurde in Serravalle der von einem Notar aus Cadore aufgesetzte Ehekontrakt unterzeichnet. Der Bräutigam, Cornelio Sarcinello, war ein junger Mann von guter Familie aus Ceneda, der in Serravalle seinen Wohnsitz hatte. Die Vermählung fand im Juni in Venedig statt. Tizian stattete seine Tochter reichlich aus, indem er dem Schwiegersohn die stattliche Mitgift von 1400 Dukaten (nach anderer Lesart wären es sogar 2400) bewilligt, die er dann innerhalb zweier Jahre bezahlt hat. Neben anderem Schmuck gehörte auch eine Perlenkette zur Ausstattung, wohl dieselbe, die Lavinia auf den Bildnissen trägt. Darnach wird Tizian oft den Weg nach dem anmutig gelegenen Serravalle gemacht haben, um sich der Tochter und der Enkel zu freuen. Es war wohl der schwerste Schlag, der ihn in seinem hohen Alter treffen konnte, daß Lavinia wenige Jahre nach ihrer Vermählung, man weiß nicht mit Sicherheit, wann, starb. Von der Liebe zu diesem Kind, von dem Entzücken, das er künst-

lerisch bei ihrem Anblick empfand, legen die Bilder, die er von ihr gemalt hat, lebendiges Zeugnis ab. Mit der Tochter vereint hat er sich auf einem seltsamen, nicht leicht auszudeutenden Gemälde dargestellt, das, einst der Sammlung von Uffel in Antwerpen gehörig, durch van Dycks Radierung bewahrt blieb: Tizian legt die Hand auf den Leib der Lavinia, der ihren Zustand deutlich verrät; im Vordergrund gewahrt man rechts einen Totenschädel. Hat Tizian durch diese Arbeit sich den Schmerz über den Tod seines Kindes erleichtern wollen?

* * *

Wo Tizian in den ersten Jahrzehnten, die er in Venedig verbrachte, seinen Wohnsitz hatte, ist uns nicht überliefert. Seit 1514 hatte er ein Atelier in einem Haus bei San Samuele inne, das aus dem Besitz des Mailänder Herzogs in den des Staates übergegangen war. Es war offenbar in nicht sehr gutem Zustand; es regnete herein, und Tizian hatte häufige Ausgaben für Reparaturen aller Art. In diesem Atelier entstanden die Entwürfe für das große Bild im Saal des Großen Rates.

Erst nach dem Tode der Gattin siedelte er sich in einem Haus an, das er dann bis zu seinem Tod bewohnt hat. Im Norden von Venedig, gegen Murano hin, hinter der Kirche San Canciano, liegt der Stadtteil Biri, der in die Teile Biri grande und Biri piccolo sich scheidet (etwa zwischen S. Giovanni e Paolo und der Jesuitenkirche gelegen). In Biri grande hatte der Patrizier Alvise Polani 1527 ein Haus erbaut, das Casa grande genannt wird, und von seinem Schwiegersohn, Leonardo Molin, mietete Tizian am 1. September 1531 zunächst das Obergeschoß dieses Hauses für 40 Dukaten, in halbjährlichen Raten zu zahlen, später auch zwei darunter gelegene Räume (mezzadi), die er aber selbst wieder abvermietete, da er nur verhindern wollte, daß

liederliches Volk sich dort festsetzte. Endlich nahm er 1549 auch ein denselben Besitzern gehöriges, an das Haus angrenzendes Terrain hinzu und zahlte schliesslich für alles zusammen die Summe von 92 Dukaten im Jahr. Von vorn herein sicherte er sich das Recht Geld in das Haus stecken zu dürfen, wie er später die Erlaubnis zur Einfriedigung des Terrains sich geben liess, und legte kontraktlich fest, dass, ehe ihm die Ausgaben nicht zurückerstattet wären, er weder in der Miete gesteigert, noch ihm der Vertrag gekündigt werden könnte.

Zu der Zeit, als Tizian das Haus in Biri grande bewohnte, bot dieser Stadtteil einen von dem heutigen wesentlich verschiedenen Anblick. Frei konnte der Blick auf die Lagune und nach Norden zu den fernen Bergen hin schweifen. Eine höchst anschauliche Schilderung von dem Bild, das sich von hier aus dem Auge darbot, und von dem Leben in Tizians Haus entwirft der folgende Brief, den Francesco Priscianese am Schluss seiner lateinischen Grammatik abgedruckt hat: „Am 1. August war ich zu einem Fest ..... in einem reizenden Garten des hervorragenden Malers Messier Tiziano Vecellio eingeladen. Und da Gleich und Gleich sich gern gesellt, so waren einige der seltensten Geister dieser Stadt zugegen, nämlich Pietro Aretino ...., Jacopo Tatti, genannt il Sansovino, Jacopo Nardi und ich, der vierte in so erlauchtem Kreise. Die Sonne brannte noch heiss, obwohl der Ort selbst schattig ist, und so brachten wir, bevor die Tische hinausgetragen wurden, die Zeit mit der Betrachtung der lebenswahren Bilder, die das Haus füllen, hin und erfreuten uns an der Schönheit und Anmut des Gartens, der am äussersten Ende von Venedig am Strand liegt. Man überschaut von hier aus das anmutige Murano und andere Plätze. Kaum sank die Sonne, so erfüllten ungezählte Gondeln voll schöner Frauen das Wasser. Gesang und

Musik klangen herauf und begleiteten bis Mitternacht unser heiteres Mahl. Die schöne Anlage des Gartens, die alle sehr lobten, erinnerte mich an die heiteren Gärten von S. Agata ..... Das Essen war sehr gut, reich an den feinsten Speisen und köstlichen Weinen, und gewürzt durch die Genüsse, wie sie die Jahreszeit, die Menschen, das Fest mit sich brachten. Wir waren bei den Früchten, da kamen Eure Briefe . . ., und als nun das Lob der lateinischen Sprache gesungen wurde, und es auf Kosten des Italiänischen ging, geriet Aretino außer sich und ließ sich kaum halten eine der grausamsten Invektiven der Welt abzufassen. Er forderte Papier und Tinte, obwohl er schon in Worten recht tüchtiges geleistet hatte. So nahm das Fest ein heiteres Ende."

Das anmutige Bild, von Priscianese so hübsch festgehalten, wird man heute vergebens suchen. Die Errichtung der Fondamenta nuova (seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts) hat den Charakter des Stadtteils wesentlich verändert und die Anlage von Gebäuden dem Haus in Biri grande die Aussicht abgeschnitten. Dieses selbst, das nach Tizian zwei tüchtige Maler, den Francesco Bassano und Leonardo Corona, beherbergt hat, ist erhalten geblieben, aber in diesem Jahrhundert gänzlich umgestaltet worden. Das Gartenterrain ist zum größten Teil bebaut und der schöne Baum, der es zierte, und den die Sage auf dem Bild des Petrus Martyr hat wiedererkennen wollen, umgehauen. Der große Saal im Obergeschoß, ehemals das Atelier Tizians, wurde durch Einbauten verkleinert, und ein heiterer Puttenfries tizianischen Charakters, der ihn noch zu Anfang des Jahrhunderts schmückte, ins Ausland verkauft (Privatbesitz in München und Wien?). Die Erinnerung aber, die Tizians Namen mit dieser Stätte verbindet, ist nicht ganz geschwunden: seit zwei Jahrhunderten heißt ein angrenzendes Stück Campo

di Tiziano, und 1880 hat man eine Gedenktafel an Tizians Wohnhaus angebracht. —

In Priscianeses Brief sind einige der Männer genannt, die Tizian am nächsten gestanden haben und ihm durch Jahrzehnte währende Freundschaft verbunden gewesen sind. Der Name des Pietro Aretino ist von dem des großen Malers untrennbar; man kann von dem einen nicht sprechen, ohne des anderen zu gedenken. Die Beziehungen beider Männer begannen sofort, als der Aretiner, dem in Rom der Boden zu heiß geworden war, nach einigem Aufenthalt in Mantua, sich in Venedig niederließ, von dem er behauptete, der liebe Gott hielte sich elf Monate des Jahres hier auf, und das er von nun ab nur selten und auf kurze Zeit wieder verlassen hat. Am 27. März 1527 war er in der Lagunenstadt eingetroffen, und bereits ein Vierteljahr später sandte er dem Marchese von Mantua sein Porträt von Tizians Hand.

Über die Intimität dieser beiden geben uns Aretinos Briefe, für Tizians Leben während nahezu dreier Jahrzehnte die Hauptquelle, reichen Aufschluß. Sie nannten sich „Gevatter", aber fühlten sich geradezu als Brüder. „Tizian ist ein anderes Ich", „er ist ich und ich bin er" sind gelegentliche Bezeichnungen ihres Verhältnisses, und ebenso schreibt ein beiden nahe stehender Freund, Marcolini, einmal dem Aretino: „Tizian ist Euch mehr als ein Bruder." „Wenn ich Euch schreibe, so ist es so gut, als ob der Brief von Tizian ist", wird einem der Korrespondenten gesagt. Unaufhörlich sind sie zusammen, und wenn dem Aretiner die Fülle der Besucher in seinem Haus zu viel wird, flüchtet er zu Tizian. Wurde von einem der zahlreichen Gönner ihm eine Delikatesse ins Haus gesandt, so schrieb er flugs dem Künstler, ihn zum Schmaus ladend, und meist wurde Sansovino, gelegentlich wohl auch ein Dämchen, deren Anmut größer war, als ihre Sittenstrenge, dazu gebeten; der eine und andere,

etwa der Mantuaner Gesandte und Monsignor Torquato Bembo, vervollständigten den Kreis. Der Ton bei diesen Zusammenkünften war wohl nicht immer sehr fein. Aber Tizian selbst war doch wesentlich zurückhaltender, als sein Freund, der ihn deshalb pedantisch nennt. Allerdings kam es auch ihm nicht darauf an, eine Angela Spadara, oder wie die betreffende sonst heißen mochte, zu umschmeicheln, „er küßt sie und macht allerhand andere jugendliche Thorheiten mit ihnen, jedoch er geht nicht darüber hinaus.“ „Eigentlich könnten wir uns an ihm ein Beispiel nehmen“, meint Aretino zu Sansovino, an den der Brief, dem diese Worte entnommen sind, gerichtet ist; denn sie beide — gingen wahrscheinlich meist darüber hinaus.

Ganz selten nur ist diese Freundschaft durch die Wolken eines Zerwürfnisses getrübt worden. Einmal hat es eine Differenz zwischen ihnen um Tintorettos willen gegeben. Aber als Tizian durch einen gemeinsamen Bekannten, den Boccamazza, ihn wissen ließ, er empfände Reue über seine Heftigkeit, bot Aretino sofort die Hand zur Versöhnung. Um Verzeihung zu bitten ist nicht nötig: „es genügt mir, daß er mich für seinen Bruder erachtet, wie ich es bin, und zugesteht, daß er die einem Manne seines Alters und Verstandes ziemenden Grenzen überschritten habe.“

Man hat Tizian nichts stärker verdacht, als eben diese Freundschaft mit Aretino. Sie scheint dem Andenken des Künstlers wie ein Flecken anzuhaften. Haben die, die des Künstlers Charakter um Aretinos willen herabsetzen, so unbestreitbar Recht?

Wohl nie ist ein Mensch verschiedener beurteilt worden, als Pietro Aretino. Vom „fünften Evangelisten“ bis zum „Antichrist“ finden sich alle Ausdrücke superlativischen Lobes und Tadels auf ihn angewendet. Allerdings ist er nach seinem Tod, vorzüglich auch von solchen, die ihn bei Lebzeiten

umschmeichelten, zumeist gescholten und verlästert worden. Gleichwie Alexander VI. für alle Sünden seiner Vorgänger und Nachfolger mitbüßen muß, so trägt Aretinos Name den Schimpf, den man auf Generationen litterarischer Schmarotzer glaubt häufen zu dürfen.

Gewiß ist Aretinos Charakter durch Laster und widerwärtige Züge entstellt. Er war ein Verleumder von Profession und machte seine Feder jedem dienstbar, der ihn bezahlte; sein Cynismus geht bis zur äußersten Frechheit. Respekt gehabt hat er vielleicht nur vor dem venezianischen Staat, der ihm die Freiheit seiner Zunge gestattete und ihn unbehelligt ließ; oder er war zu klug, um gegen die Republik San Marco, die, wie er wußte, kurzen Prozeß zu machen verstand, etwas zu schreiben. Aber auch hier entspricht dem tiefen Schatten starkes Licht. Gewiß, Aretino brandschatzte ganz Europa und bestürmte jeden um Geld: aber nicht aus Geiz und um Schätze zu sammeln. Die Art, wie er das, was er einnimmt, mit vollen Händen hinauswirft, hat unleugbar etwas Großartiges. Er liebte Luxus in jeder Form, und ließ seine Freunde gern an allem teilnehmen. Seine Thür stand jedem offen, und mit Vergnügen erzählt er selbst die Geschichte, wie Fremde bei ihm eintreten und sich Wein bestellen, weil sie glauben, sein Haus sei ein Wirtshaus. Außerdem war er wohlthätig bis zur Verschwendung; dessen rühmt er sich freilich in einer Art, die uns verletzt.

Sympathisch wird dieser Mann nur dort, wo er von seinen Kindern — er hatte die zwei Töchter bezeichnender Weise Adria und Austria getauft — spricht. Hier findet er Worte, die nur echte Empfindung ihm eingegeben haben kann, und sicher ist hier nichts gesagt, was nicht aus seinem Innersten stammte. In der langen Reihe der Aretinischen Briefe ist der an die Herzogin von Urbino (November 1554), worin er ihr das Leid der Tochter Adria klagt, die von der

Familie des Gatten schlecht behandelt wurde, unstreitig einer der schönsten.

Aretino muß Gaben besessen haben, welche unwiderstehlich anzogen. Selbst Männer, die seine Fehler durchschauten, weil sie ihn und seine Art durch den vertrauten Verkehr mancher Jahre genugsam kannten, suchten ihn immer wieder an sich zu ziehen, wie z. B. Papst Clemens VII. Im persönlichen Umgang gab Aretino offenbar sein Bestes hin. Ein anregender, glänzender Plauderer, dessen Unterhaltung mit Pikanterien und Anekdoten aller Art auf Kosten der verschiedensten Personen belebt war, — er sagte von jedermann schlechtes, heißt es in einem bekannten Dreizeiler —, war er Tizian sicher ein willkommener Gesellschafter. Wie dieser selbst, war Aretino nicht eigentlich gebildet: was er wußte, hatte er mit scharfem Verstand rasch aufgelesen. Niemals ist sein Spott schärfer, als wenn er auf den Dünkel der Gelehrten zu sprechen kommt. Dem Künstler aber mochte er mehr, als der willkommene Gesellschafter sein. In seinen Jugendtagen in Perugia war er selbst Maler gewesen, und wenn er auch die Malerei aufgegeben hatte, wohl weil er einsah, daß auf diesem Gebiet nicht seine eigentliche Begabung lag, war er doch befähigt über Kunst in einer Weise zu sprechen, wie es nur derjenige vermag, der selbst den Pinsel geführt hat. Dann hatte er in Rom gelebt zu jener Zeit, als Raphael und Michelangelo mit einander um die Palme rangen: und als Hausgenosse Agostino Chigis hatte er sicher viel von den künstlerischen Bestrebungen jener Tage aus nächster Nähe beobachtet. Er rühmte sich denn auch, von der Mache (andari) der Alten und der Lebenden etwas zu verstehen, und erzählte noch in späteren Jahren, daß Raphael etwas auf sein Urteil gegeben habe. Mit Sebastiano del Piombo verknüpfte ihn seit jener Zeit nahe Beziehung; Michelangelo

selbst glaubte dem Fordern Aretinos gegenüber nicht ganz ablehnend sich verhalten zu dürfen, und schickte ihm wenigstens einige Zeichnungen. Auf eines solchen Mannes Urteil konnte Tizian wohl hören; er war ihm — ebenso auch Sansovino — für seinen Rat in Dingen der Kunst dankbar.

Die starke künstlerische Begabung Aretinos kann man noch aus einigen — nicht häufigen — Schilderungen in seinen Briefen erkennen. Unter diesen erfreuen sich der eine, in welchem das vielseitige Leben auf dem großen Kanal, wie es sich von seiner Wohnung aus ihm darstellt, beschrieben wird, wie jener andere mit der Schilderung des Sonnenunterganges, verdienten Rufes. Aretino richtet die Augen zum Himmel, „der seit dem Schöpfungstag nie schöner war.“ „Die Luft hier klar, dort dunstig; die Wolken, von Feuchtigkeit geschwängert, lagen dicht über den Gebäuden und gingen zur Rechten in schwärzliches Grau über. Die vordersten glühten wie das Sonnenlicht, die fernsten waren von zartem Rot gefärbt. Mit wie kühnen Pinselzügen ließ die Natur (i pennelli naturali) die Luft zurücktreten und von den Palästen entfernt scheinen, so wie es Tizian in seinen Landschaften macht! Hier und da ein bläuliches Grün, seltsam gemischt von der Natur, der Meisterin der Meister. Durch helle oder dunkele Beleuchtung wurden einzelne Teile herausgehoben, andere in die Ferne gerückt. — Drei oder vier Mal rief ich aus: O Tizian, wo weilst Du in diesem Augenblick? Wenn Ihr das hättet malen können, was ich Euch erzähle, Ihr würdet die Menschen in Erstaunen setzen. Noch lange, als das Wunder dieses Gemäldes erloschen war, zehrte mein Geist davon.“ Einer Naturschilderung von solcher Kraft, einer so feinen Beobachtung des Malerischen wird man in der gleichzeitigen Litteratur kaum wieder begegnen.

Außer diesen künstlerischen Interessen verband der gemeinsame Vorteil beide aufs engste. Freilich hat Aretino

den Wert seines Einflusses für Tizian doch wohl überschätzt, wenn er einmal sagt: „jeder weiß, wie hoch er durch meine Vermittelung gestiegen ist", was ihm denn ein gefälliger Freund (Francesco Terzo) bestätigt, der ihm schreibt: „durch die Gunst Aretinos und seiner Feder sind die Werke Tizians zu solchem Ruf gelangt, und hat er die großen Preise dafür erlangt, die er wohl verdient." Aretino hatte vergessen, daß Tizians Ruf in ganz Italien verbreitet war, bevor sie sich kennen lernten, daß er vor dieser Zeit schon für die Höfe von Ferrara und Mantua thätig, lange vorher durch Bembo nach Rom berufen worden war. Doch hat in späterer Zeit Aretino wirklich dem Freunde genützt. Kaum war ein Bild auf Tizians Staffelei fertig geworden, so verfaßte er eine Lobepistel; auf die Porträts dichtete er häufig Sonette: beides rasch gedruckt hatte eine schnelle Verbreitung in ganz Europa. So hielt er dem Publikum der ganzen Welt Tizians Namen dauernd in Erinnerung. Der Maler vergalt ihm mit Gefälligkeiten: brauchte Aretino ein Kunstwerk, um sich einem Gönner in Empfehlung zu bringen, so stellte er es ihm bereitwillig zur Verfügung. Vorteil werden beide aus dieser Freundschaft gezogen haben.

Ein ehrlicher Bewunderer von Tizians Größe ist Aretino sicher gewesen. Er hat einmal geschrieben: nach bestem Wissen und Gewissen müsse er sagen, daß die Werke aller anderen Maler künstlich (respirano con i sensi dell' arte), die Tizians allein natürlich (si movano con gli spiriti della natura) wären. Und wie dem Künstler Bewunderung, so hat er dem Menschen aufrichtige Empfindung gewidmet. So wird Tizian auch zu den wenigen gehört haben, die Aretinos Tod — er starb plötzlich, am 21. Oktober 1556 — betrauerten und ihm über das Grab hinaus freundliche Erinnerung bewahrten.

Der Bildhauer Jacopo Sansovino war der dritte in diesem Bund, den man gern als das „Triumvirat" bezeichnet

hat. Ihn hatte der Sacco di Roma nach Venedig gebracht, wo er bald danach zum Chefbaumeister der Republik ernannt wurde (1529). Der Stadt, die von nun ab seine Heimat wurde, hat er ihren gegenwärtigen Charakter gegeben; er hat sie „gleichsam ganz erneuert“ (Vasari): mit seinem Namen sind das Bibliotheksgebäude, der Palazzo Corner della ca grande, die Loggetta des Campanile von San Marco und die Scala d'oro im Dogenpalast untrennbar verbunden. Zu Tizian und Aretino trat er in die größte Intimität der Beziehungen und wurde ein ständiger Teilnehmer der heiteren Schmausereien. An Leichtsinn gab er dem Aretino kaum etwas nach; noch im hohen Alter liebte er Frauen sehr.

Das Geheimnis, wie es möglich war, daß diese drei Männer so eng einander verbunden blieben, ohne daß Eifersucht oder Mißgunst trennend zwischen sie trat, hat uns Aretino verraten: der eine störte nicht die Kreise des anderen. „Die Verschiedenheit in der Profession macht es, daß wir immer dasselbe wollen“, erläuterte er, was alle in Staunen setzte. Dem Sansovino ist diese Freundschaft einmal sehr zu statten gekommen, als eine schwere Katastrophe seine Freiheit und seinen Besitz bedrohte. In der Nacht des 18. Dezember 1545 stürzte die Wölbung der im Bau befindlichen Bibliothek ein und schädigte das Gebäude aufs schwerste. Sofort wurde Sansovino ins Gefängnis gesetzt; er schien einer schweren Strafe entgegen zu gehen. Aretino hielt Tizian, der gerade in Rom weilte, über das Geschick des Freundes auf dem Laufenden; beide setzten ihren Einfluß in Bewegung, und unterstützt von bedeutenden Männern, erreichten sie, daß Sansovino mit einer Geldstrafe davon kam. In seine Stellung, der er zunächst enthoben worden war, wurde er noch nicht ein Jahr später wieder eingesetzt. Soweit unsere Kenntnis reicht, sind die Beziehungen Sansovinos zu Tizian bis zum Hinscheiden des ersteren († 1570) ungetrübt ge-

blieben. Das Triumvirat hat Sansovino seinerseits verherrlicht, indem er die Porträts der beiden Freunde, wie auch das eigene, an der berühmten Sakristeithür von San Marco anbrachte.

Besonders häufig genannt von Tizians Freunden werden noch Francesco Marcolini und Luigi Anichino. Ersterer war ein bekannter Verleger Venedigs, der aber nebenbei als Baumeister dilettierte: er hat den Plan einer Brücke in Murano geliefert, der den Beifall eines Architekten von Beruf, des Sansovino, fand. Mit dem Triumvirat trat er in eine engere Verbindung, die den Namen einer „Akademie“ führte, deren Zweck und Zusammensetzung uns aber verborgen bleiben. Der an zweiter Stelle genannte Anichino, Ferrarese von Geburt, war ein berühmter Gemmenschneider, dessen auch Vasari mit ein paar freundlichen Worten gedenkt.

So waren in der Gemeinschaft, an der Tizian lebendigen Anteil nahm, alle Schwesterkünste durch einen bedeutenden Mann vertreten; man darf daher annehmen, daß bei den Zusammenkünften nicht nur Frivolitäten an der Tagesordnung gestanden haben. Fragen der Kunst, wie die damals ganz Italien bewegende, welcher unter den bildenden Künsten der Vorrang gebühre, werden oft das Gesprächsthema abgegeben haben. Denn dies sei beiläufig bemerkt: wenn Tizian sich auch in einer anderen Kunst nicht bethätigte, so verstand er doch von der Architektur wenigstens genug, um gelegentlich Mitglied einer Kommission zu sein, die über architektonische Fragen ein Gutachten abzugeben hatte (1535 über den Bau von San Francesco della Vigna).

Zahlreiche bedeutende Männer haben diesen Kreis vergrößert; mehrere der in Venedig lebenden Gesandten, besonders der Mantuaner B. Agnello, geistliche Herren, wie der Bischof von Troia, nahmen oft an den Gelagen teil. Von Verona kam der berühmte Architekt Michele Sanmicheli

herüber und sorgte in der Zwischenzeit, daß den Freunden der Wein nicht ausging. Der Latinist Priscianese hat seinem Dank für gastliche Aufnahme in der mitgeteilten Weise besonders hübsch Ausdruck gegeben; Sperone Speroni, der Verfasser der damals gefeierten Tragödie „Canace“, häufig in Aretinos Briefen genannt, Tizians Lob in seine „Dialoghi“ eingeflochten. Damit sind nur einige Namen, die bekanntesten, und die am häufigsten mit Tizian in Verbindung gebracht werden, genannt, einige wenige aus einem Kreis, der alle durch Stellung, Bildung oder Kunstfertigkeit ausgezeichneten Männer des engeren und weiteren Vaterlandes, ja der ganzen Welt umfaßte.

Den Abschluß dieser Betrachtungen über den Menschen Tizian aber mögen Vasaris Worte bilden, der, wie so oft, wo er aus eigener Anschauung spricht, das Hauptsächliche richtig getroffen hat: „Tizian ist sehr gesund und so glücklich gewesen, wie kaum ein anderer seines gleichen; vom Himmel hat er nur Gunst und Glück erfahren. Sein Haus in Venedig haben alle Fürsten, Schriftsteller, Edelleute, die zu seiner Zeit nach Venedig gekommen sind, besucht; denn abgesehen von seiner Kunst, war er sehr artig, wohlerzogen und von sehr gefälligen Sitten. Er hat in Venedig einige Nebenbuhler, doch ohne große Bedeutung, gehabt, und hat sie leicht mit seiner trefflichen Kunst übertroffen und sich daher die Edelleute gewonnen. Er hat viel verdient; denn seine Arbeiten sind ihm sehr gut bezahlt worden.... Als Vasari, der Schreiber dieses, im Jahre 1566 in Venedig war, hat er Tizian, als seinen sehr lieben Freund, aufgesucht und fand ihn trotz seines hohen Alters mit dem Pinsel in der Hand beim Malen und hatte große Freude seine Werke zu sehen und mit ihm zu sprechen ...“

XI.

Technisches. Schluß.

Von Tizians Technik zu sprechen, bedeutet für den Nicht-Techniker eine gewisse Verlegenheit, da es für ihn besonders schwierig ist Dinge klar zu legen, über die erfahrene Künstler und Fachmänner sich nicht haben schlüssig machen können. Einige unvollendete Bilder Tizians und Zeugnisse, die auf einer direkten Überlieferung beruhen, bilden für die folgenden Bemerkungen die Grundlage.

Die venezianische Malerschule unterschied sich grundsätzlich in ihrer Arbeitsweise von der florentinischen. Was dort als notwendig und fast unerläßlich erachtet wurde, das exakte Studium jeder einzelnen Figur in vorbereitenden Zeichnungen nach dem Modell, und die Festlegung der Komposition durch den Karton, scheint durchaus nicht der Kunstübung in Venedig entsprochen zu haben. Nur so erklärt es sich, daß die Zeichnungen venezianischer Künstler so außerordentlich selten sind; ein Karton, der auf diese Schule zurückginge, scheint überhaupt nicht erhalten zu sein.

Hierin folgte Tizian der Schultradition. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß er niemals viel gezeichnet hat, und so wird die Zahl der Zeichnungen seiner Hand, die man kennt, ein Dutzend nicht viel übersteigen (zugeschrieben in öffentlichen Sammlungen werden ihm allerdings erheblich mehr Blätter; ein großer Teil derselben rührt von seinem Nachahmer Domenico Campagnola her). Unter diesen

kann man nicht eine als eine im akademisch-schulmäßigen Sinn genaue Modellstudie bezeichnen. Die Figuren sind ohne feste Konturen angelegt; mit hastigen Strichen sind Schraffierungen gegeben. Es ist ersichtlich, wie der Künstler das Bewegungsmotiv andeutend festlegen will und von vornherein auf die malerische Erscheinung der Komposition hinarbeitet (gute Beispiele: Mann eine Frau erdolchend, Studie zu dem Fresko in der Scuola del Santo, in der Ecole des Beaux-Arts, Paris; Apostelgruppe, Studie zu einer ‚Assunta‘, im Louvre). Die Komposition eines Hauptwerkes, des ‚Petrus Martyr‘, zeichnet er in winzigen Figürchen, in denen nur die Aktion jedes Körpers klar erscheint (Studienblatt in Lille); hier ist er dem großen Meister vergleichbar, der Tizians zeichnerische Begabung gering achtete, und dessen geistvollen Entwürfen zu den Kompositionen der ‚Sixtinischen Decke‘ dieses Blatt in gewissem Sinne verwandt ist.

War die Anlage ungefähr entworfen, so ging Tizian sofort an die Ausführung des Bildes selbst, indem er sich während des Malens des Modelles, speciell für die nackten Figuren, bediente: bei Alfons von Este, der verlangt, Tizian solle eine der angefangenen Mythologien in Ferrara vollenden, entschuldigt er sich damit, daß er in Venedig männliche und weibliche Modelle bequem haben könne. Die Vorzeichnung der Komposition trug er in kräftigen, mit dem Pinsel geführten Linien auf den Kreidegrund auf.

Es war eine notwendige Konsequenz dieser Arbeitsweise ohne sorgfältige Vorarbeit, daß er im Fortschreiten sich häufig genötigt sah Änderungen vorzunehmen. Den interessantesten Beweis hierfür, wie überhaupt die wertvollsten Aufschlüsse über die Technik der Frühzeit Tizians giebt die ‚Kirschenmadonna‘ (Wien.) Als die schadhaft gewordene Leinwand die Erhaltung des Bildes ernsthaft gefährdete, schritt man dazu die Farbenschicht abzulösen und auf eine neue Holztafel

zu übertragen (in den Jahren 1853/1859). Bei dieser Gelegenheit kam der erste Entwurf zu Tage: nicht nur die Haltung des Kopfes und der rechten Hand der Madonna, sowie Einzelheiten des Gewandes sind von der Ausführung verschieden; die beiden Heiligen links und rechts waren ursprünglich nicht vorgesehen. Der treffliche Kenner venezianischer Gemälde, August Wolf, dem die Galerie Schack eine große Zahl ihrer Kopien nach Meisterwerken dieser Schule verdankt, konnte während des Kopierens der ‚Pesaro-Madonna' feststellen, daß die beiden mächtigen Säulen vor der Tempelfassade, die wesentlich den Gesamteindruck des Bildes mitbestimmen, nicht dem ursprünglichen Entwurf angehört haben. Vielmehr sollte ein Kirchen-Interieur die heilige Gemeinde aufnehmen, und noch schimmert (nur bei Betrachtung aus nächster Nähe sichtbar) die kassettierte Tonnenwölbung unter dem Himmel, der jetzt den Grund bildet, hindurch. Bei der Arbeit am ‚Triumph des Bacchus' änderte der Maler einige Figuren, die ihm nicht gefielen („che non istanno a suo modo", schreibt der Gesandte). Daß solche Änderungen hinterher nicht mehr zu sehen waren, dafür sorgte er durch den Auftrag stark deckender Farben.

Die Maltechnik, deren Tizian sich bediente, ist in den einzelnen Perioden seines Schaffens sehr verschieden; aber auch innerhalb einer Periode wird er kaum eine bestimmte Malweise streng befolgt haben. Die Untermalung der ‚Kirschenmadonna' ist (nach v. Lützow) „in kräftigen Farben, mit vorwiegend rötlicher Modellierung der Fleischtöne ausgeführt." Im allgemeinen wird angenommen, daß Tizian seine Bilder, auch das Figürliche darin, grau untermalte und die Komposition in diesem Stadium sehr sorgfältig durcharbeitete; die Schattenpartien wurden hier heller gehalten, als sie hinterher zu erscheinen hatten. Diese Untermalung wurde nun zu wiederholten Malen übergangen, „die Licht-

partien mit immer reineren und helleren Tönen" mit stark deckender Farbe. „Die Schatten und Reflexe hingegen wurden dünner und meist mit klareren Farben übergangen und — — aus dem Helleren, Blasseren in das Dunklere und Farbigere gearbeitet" (Wiegmann).

Dieses Verfahren hat im wesentlichen nur für die früheren Werke des Meisters Geltung. In seinen späteren Jahren modifizierte Tizian, wie seine farbige Auffassung, so auch seine Malweise ganz erheblich. Ein paar unvollendete Arbeiten, das Gruppenbild der Farnese in Neapel und das Selbstporträt in Berlin, gewähren uns hier einen Einblick. Die Technik, mit der das erstere gemalt ist, beschreiben Crowe und Cavalcaselle wie folgt: „Zuerst mit breitem Pinsel ganz dünn angelegt, sind die Flächen anscheinend mit zunehmend farbigeren Schichten ungleicher Art überarbeitet und auf diese Weise bis aufs feinste durchmodelliert; die Schatten sind sodann mit Energie eingetragen. Alles Nebensächliche ist mit ausgeprägtem Lokalton angegeben, um sodann nach Befinden der Lasur oder größerer und geringerer Deckung unterworfen und gehörig gestimmt zu werden. Die Formen, in den Lichtpartien mit Weiß, im Dunkel mit tiefem Tone vorgezeichnet, erhielten Einheit und Zusammenschluß vermittelst durchsichtiger Schichten; glatte Massen hohen Lichtes und kräftiger Pinselnachdruck machten schließlich die Wirkung gar." Auf Tizians Selbstbildnis in Berlin erkennt man, daß die Figur aus dem in grünlichem Tone dünn hingestrichenen Grund ausgespart wurde, wie man deutlich an den Händen, die keine mit dem Pinsel gezeichneten Konturen zeigen, erkennen kann. Auf diesem Grunde setzte er fleckig die einzelnen Töne auf, indem er z. B. die Ritterkette, die die Brust umgiebt, mit gelblichem Braun, in das hier und da ein paar warmrote Fleckchen gesetzt sind, malte; die Ärmel in lichtem Violett, auf das er mit breitem Pinsel, sehr kräftig hin- und herfahrend, die starken

Lichter auftrug. Eine spätere Ueberarbeitung hätte diese beiden Farben, das Violett und das Weiß, verschmelzen lassen. An den Händen sind die Gelenke mit leichten roten Tupfen angelegt, die Fingernägel sind umrissen und kleine Lichtpünktchen bereits hineingesetzt. Während diese Partieen in unvollendetem Zustand gelassen wurden, ist der Kopf aufs sorgfältigste durchgearbeitet; der Bart ist in graulichem Weiß breit behandelt, und mit feinem Pinsel sind einzelne Haare, die sich aus der Masse loslösen, gezeichnet.

Auf diese spätere Technik Tizians bezieht sich der Hauptsache nach auch das, was uns Marco Boschini überliefert hat. Um so größere Beachtung verdienen dessen Worte, als sie auf Mitteilungen beruhen, die der jüngere Palma, „der noch das Glück hatte, der erfahrenen Lehren Tizians teilhaftig zu werden“, dem Autor gemacht hat.

„Er legte seine Bilder mit einer Masse von Farben an, die ihm als Grundlage für das, was er darauf ausdrücken wollte, diente. Auch ich habe so kräftige Züge von ihm gesehen, mit massiver Farbe, bisweilen mit reiner terra rossa hingestrichen — und das diente ihm als Halbton —, bisweilen mit einem Pinsel voll Bleiweiß; und mit demselben Pinsel, in rot, schwarz und gelb getaucht, gab er dem Licht sein Relief. Mit vier Zügen entwarf er eine selten schöne Figur. Dann lehnte er das Bild an die Wand und ließ es dort oft Monate stehen, ohne es anzusehen: und wenn er von neuem daran arbeiten wollte, prüfte er es aufs strengste, als wenn es sein Todfeind wäre, um etwaige Fehler zu entdecken ..... dann nahm er hier eine Schwellung weg, richtete dort einen Arm gerade oder brachte einen Fuß in die gehörige Stellung. So allmählich führte er die Figuren zur vollkommenen Symmetrie, und danach machte er es mit dem nächsten Bild ebenso..... Die letzten Retouchen milderte er, indem er bisweilen mit dem Finger die höchsten Lichter

mit den Halbtönen und die einzelnen Tinten unter einander verschmolz; auch strich er gelegentlich mit dem Finger einen dunkeln Fleck in eine Ecke, um die Tiefe zu verstärken, oder auch ein bischen Rot mußte die Oberfläche etwas beleben. Auf diese Weise vollendete er seine Figuren. Palma versicherte mir, daß er seine Bilder mehr mit dem Finger, als dem Pinsel vollendet hätte."

Derselbe Autor hat uns andere Aussprüche Tizians über seine Art zu arbeiten erhalten: „Wer da Maler sein will, braucht nur drei Farben, das Weiß, das Schwarz und das Rot zu kennen und sicher zu haben (haverli in man)." „Um ein lebendiges Kolorit zu erzielen, darf man die Karnation nicht alla prima vollenden, sondern man lege verschiedene Tinten über einander."

Zum Schluß nahm Tizian auch das Firnissen, wobei er sich eines gelblichen Firnisses bediente, persönlich vor — vielleicht erst seitdem ihm ein Fremder eines der ferraresischen Bilder durch ungeschicktes Operieren beschädigt hatte — und ließ das Bild hernach von der Sonne trocknen. Erst wenn diese Arbeit zu seiner Zufriedenheit ausgefallen war, gab er ein Werk aus den Händen.

Gelegentlich ist es dann vorgekommen, daß er noch hinterher an dem schon abgelieferten Bild kleine Änderungen vornahm. Auch hierfür ein Beispiel aus der Geschichte der Mythologien für Ferrara: er erinnere sich, schrieb er dem Herzog, daß auf dem Bild — es handelt sich um das eben erwähnte — etwas Azurblau fehlte, und er bäte deshalb solches bereit zu halten, damit er es, wenn er das Bild restaurierte, verwenden könne.

Diese Einzelzüge ergeben das Bild eines sorgfältig und gewissenhaft arbeitenden Künstlers. Wenn er sich auch wohl nicht in allen Fällen die gleiche Mühe gab — die Person des Bestellers und der Preis mochten Unterschiede

bedingen —, so darf man im allgemeinen sagen, daß Tizian kein Schnellmaler (fa presto), nicht einmal im Sinn Tintorettos, gewesen ist. Er konnte allerdings in kurzer Zeit Wunderdinge zustande bringen, wie jenes Porträt Aretinos, das Marcolini besaß und sehr rühmt, und das in drei Tagen entstanden war; es ist aber doch eine Ausnahme. Für die ‚Magdalena‘, die der Herzog von Mantua sehr dringend zu erhalten wünschte, brauchte er doch einen Monat: am 11. März 1531 sollte das Bild begonnen werden, war am 18. angefangen und am 22. so weit vorgeschritten, „daß man es jedem ausgezeichneten Maler zeigen könne“; am 12. April war es vollendet und konnte gefirnißt werden. Nicht selten aber erstreckte sich die Zeit der Vollendung über Jahre. Mehr als sieben Jahre hat es gedauert, ehe die ‚Pesaro-Madonna‘ fertig wurde (1519—1526); über drei brauchte Tizian für die beiden Dianabilder, und das ‚Abendmahl‘ im Escorial hat wieder sieben Jahre beansprucht.

Besonderes Eingehen erfordert die Art, wie Tizians Porträts entstanden zu denken sind. Die Mehrzahl derer, die ihm saßen, gehörten den höchsten Ständen an. Lange und häufige Sitzungen konnte Tizian von den Fürsten, Staatsmännern, Soldaten kaum erlangen; er mußte zufrieden sein, wenn sein Modell sich auf kürzere Zeit ruhig verhielt. Es ist sicherlich eine Tizianische Erfahrung darin niedergelegt, wenn Aretino einmal schreibt: es ginge ihm wie dem Maler, wenn die Ungeduld (instabilità) des Fürsten, den er porträtieren will, ihm nicht gestattet, den Kontur des Auges oder das Profil der Nase zu fixieren. Hier kamen dem Künstler eine wunderbar schnelle Auffassungskraft und die Sicherheit, mit der er den Pinsel führte, — „in wenigen Strichen besteht der Geist der wahrhaften Ähnlichkeit eines Porträts“ (Aretino) — zu gute; in kürzester Zeit entwarf er eine lebenswahre Skizze: „während ein Schmierer einen Kasten

bemalt, setzt Dir Tizian einen Kopf hin", schreibt Aretino dem Paulus Manutius. Die Skizze nahm Tizian mit in sein Atelier, ließ sich ebendorthin die Rüstung oder Kleidung kommen, die der Betreffende auf dem Bild tragen sollte, und arbeitete in Muße das Werk aus. Man darf aber voraussetzen, daß er, wenn es möglich war, die letzte Vollendung solchen Porträts doch wieder vor dem Modell gegeben hat.

Unter mannigfachen Zeugnissen hierfür seien einige hervorgehoben. Als Tizian sich auf der Rückreise von Augsburg nach Innsbruck begab (1548), um dort ein Gruppenbild der Töchter des Königs Ferdinand zu malen, hielt er sich in der Hauptstadt Tirols ungefähr sechszehn Tage auf. Die Porträts der Prinzessinnen nahm er mit nach Venedig. Der Mantuaner Gesandte sah sie dort im Dezember: „sie sind nicht vollendet, denn die Gewänder sind noch fertig zu malen, aber die Köpfe sind ganz fertig (finitissime), und es fehlt hier nichts mehr." Ebenso vollendete Tizian daheim die Bildnisse Philipps von Spanien und Albas, für die er während ihres kurzen Aufenthaltes in Mailand die Studien entworfen hatte. Auch die Einzelheiten des Kostüms wollte er dann nach der Natur malen. Wie er an der ‚Allokution des Vasto' arbeitet, bittet er durch Vermittelung Aretinos den Girolamo Martinengo, ihm einen Brustpanzer nebst Helm und Armschienen, „so wie sie gegenwärtig in Gebrauch sind," zu leihen, mit dem ausdrücklichen Bemerken, er wolle sie für das Bild verwerten. Die schwarze Rüstung, die Johann Friedrich von Sachsen bei Mühlberg getragen hatte, hat eine Zeit lang in Tizians Atelier gestanden, als dieser das Porträt des Kurfürsten malte. Der Panzer, den Karl V. auf dem Reiterbild trägt, ist nicht eine beliebige Rüstung, sondern getreu nach dem Original, das in der Königlichen Armeria der „Mühlberger" Panzer hieß, kopiert. Diese Beispiele ließen sich leicht vervielfältigen. —

16*

Gern würden diese kurzen Bemerkungen mit einigen Daten über die Erhaltung der Tizianischen Bilder, der Probe auf die Gewissenhaftigkeit, mit der ein Künstler verfährt, beschlossen werden; aber leider steht hierfür kein Material zur Verfügung. Im großen und ganzen muß man sagen, daß intakt wohl kein Gemälde des Meisters auf uns gelangt ist. Für diesen nicht erfreulichen Stand der Erhaltung trifft Tizian nicht die Schuld. Die häufigen Wanderungen, die die Mehrzahl seiner Bilder hat machen müssen, bevor eine öffentliche Sammlung ihnen den endgiltigen Platz angewiesen hat, haben mannigfaltige Beschädigungen verursacht; diejenigen Werke, welche ihren Standort nicht verändert haben — in den Kirchen —, sind zumeist durch den Staub, den Jahrhunderte auf ihnen abgelagert haben, wie durch den Rauch der Kerzen geschwärzt, gelegentlich bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Thorheit der Besitzer hat durch Beschneiden oder Anstücken Bilder in ihrer Wirkung beeinträchtigt; Übermalungen und Restaurierungen stören oft den Eindruck. Aber auch unter der Hülle leuchtet die Kunst des Meisters hervor und behauptet siegreich die alte Kraft.

* * *

Tizians Erscheinung ist in der Kunstgeschichte ohne Gleichen. Ein Künstler, der um eine Generation die durchschnittliche Lebensdauer überschreitet, der mit voller Rüstigkeit und Frische schafft, zu einer Zeit, wo alle, die mit ihm heranwuchsen und emporstrebten, längst dahingeschieden sind — ein wahrhaft staunenswerter Anblick.

Man mag sich gern vorstellen, daß eine besondere Fügung es so gewollt hat. Raphael und Giorgione sind jung gestorben; aber in einem Lebenslauf, der nicht vier Jahrzehnte vollendete, gaben sie der Kunst neue Ziele, neue Aufgaben, höchste Vollendung innerhalb ihrer Gebiete. Wenn Tizian früh aus dem Leben geschieden wäre, so hätte er seine große

Mission nicht erfüllt. Denn liegt die Bedeutung seines Schaffens wirklich in den Werken seiner Jugend, sind sie der reinste Ausdruck seines Genius und das Beste, das er der Nachwelt hinterließ?

Es wird niemand den unendlichen Zauber der frühen Arbeiten leugnen wollen. Die holde Anmut seiner Madonnen, der Glanz, die Heiterkeit, die Stimmung seiner mythologischen Bilder nehmen unwiderstehlich gefangen. Es ist leicht erklärlich, warum von allen Bildern Tizians die ‚Himmlische und irdische Liebe‘ das gefeiertste und populärste ist, warum die ‚Kirschen-Madonna‘ oder ‚die Madonna mit dem heiligen Antonius‘ zu den Lieblingen des Publikums gehören. Den Geschmack, der diese Werke bevorzugt, wird niemand tadeln dürfen.

Aber nicht um dieser Bilder willen würde Tizian verdienen, das Haupt der venezianischen Malerschule zu heißen und den Ruhm beanspruchen dürfen, der größte Kolorist Italiens und einer der größten Meister aller Zeiten genannt zu werden. Denn in ihnen hat er sich noch nicht freigemacht, ist nicht durchgedrungen zu der Selbständigkeit, ohne die niemand auf den Namen „Meister“ Anspruch erheben darf. So lange Tizian Lyriker war, ist er doch nur in den Bahnen Giorgiones gewandelt, ohne diesen ganz zu erreichen: denn dieser war seinem Temperament nach Lyriker, Tizian war es nur unter dem übermächtigen Einfluß des Freundes, und daher nur für kurze Zeit.

Wunderbar nun zu verfolgen, wie allmählich sein eigentliches Wesen sich regt und offenbart, und wie sich sein Genius in dem Augenblick kühn erhebt, wo sich der Künstler dem Dramatischen zuwendet. Schon seine ersten Arbeiten dieser Periode, deren Kolorit noch des öfteren an die Vergangenheit erinnert, offenbaren einen Sturm von Leidenschaftlichkeit, Bewegungsmotive, so kühn und unmittelbar, so voll Leben, daß man

erkennt, wie hier die eigentliche Begabung des Meisters liegt. Mit schnellen Schritten durchmißt Tizian das Gebiet der Aufgaben, die das Altarbild ermöglicht: die ‚Assunta' führt er für Venedig neu ein in das Stoffgebiet; die ‚Madonna mit Heiligen' wird aus der Welt ruhiger Existenz in die Wirklichkeit lebhafter Wechselbeziehungen gestellt; die alten Begriffe der Komposition werden verschoben, die Hauptgruppe des Bildes von der Mittellinie entfernt und durch Aufbau der Linien und durch die das Ganze beherrschende farbige Anlage eine neue, dramatisch belebte Auffassung des alten Themas geschaffen. In dem ‚Petrus Martyr' wagt es Tizian, als heilige Darstellung das Martyrium selbst der Verehrung darzubieten und zwingt mit der ganzen ihm zu Gebote stehenden Kraft Figuren, Farbe, Landschaft zum Dienst unter die eine Aufgabe — mit vollem Erfolg.

Als Porträtmaler macht Tizian zur gleichen Zeit dieselbe Wandlung durch. Auch auf diesem Gebiet hatte er als Lyriker begonnen und Bildnisse voll tiefer Empfindung geschaffen, bei denen der Künstler selbst aufs stärkste seelisch beteiligt zu sein scheint. Das ist der Reiz dieser Bilder, wie ihre Schwäche: man fragt sich, ob denn alle diese Leute von dem einen und selben Gefühl beseelt waren? Allmählich macht er sich frei von dieser etwas unbestimmten Allgemeinheit; er sieht das Besondere und Charakteristische des Individuums mit stetig wachsender Klarheit; wie sich ihm aus kleinen Zügen das Wesen offenbart, teilt er es dem Beschauer mit: Haltung, Stellung, Tracht, der Ausdruck des Auges, die Wendung des Kopfes werden individuell, sprechend, lebenswahr. Im steten Fortschreiten wird er so der größte Porträtmaler seines Landes, der Maler, in dessen Werken die Elite des damaligen Europas für uns fortlebt. Das tiefste Innere seiner Modelle enthüllt er mit einer Klarheit und Schärfe, die von erstaunlich kalter Beobachtung zeugen.

Jetzt scheint nur mehr der Künstler Tizian, nicht der Mensch interessiert. Er beobachtet das Gebaren, die Bewegung, sieht die Seele im Auge sich spiegeln: die Hand folgt mit sieghafter Sicherheit seinen Beobachtungen. Zugleich nähert er sich immer mehr der höchsten Einfachheit der Auffassung. Das Zufällige, Nebensächliche, die kleinen Züge, die sehr wohl das Wesen eines Menschen charakterisieren helfen, werden immer weniger mit verwendet; vielmehr wird die Summe gezogen, die Quintessenz der Erscheinung gegeben. Eine höchste Vornehmheit ist seinen Menschen so natürlich, wie kluge Zurückhaltung. In diesen Bildnissen spielen stets die Hände eine bedeutende Rolle; sie ergänzen die Vorstellung, die uns der Ausdruck des Gesichts vermittelt. In ihrer Gestaltung ist Tizian niemals konventionell, was man von großen Künstlern, Rubens z. B., nicht immer behaupten kann, und gehört auch zu den wenigen, welche die dem Kopfe durch die Hände bereitete farbige Konkurrenz nicht gescheut haben.

Gar zu leicht vergißt man, daß der Künstler, der den ‚Petrus Martyr‘ malte, dem siebenten Jahrzehnt seines Lebens sich näherte, und dieses bereits zur Hälfte durchmessen hatte, als der ‚Tempelgang Mariä‘ entstand, das farbenfroheste und liebenswürdigste Werk, das wir von ihm besitzen, voll natürlicher Bewegung. Hier dient die Farbe, welche bis dahin in großen Massen die Gruppen hatte scheiden müssen, der lebhaften dramatischen Steigerung; auf- und abschwellend begleitet sie die lebhafte Aktion und erhebt die Hauptfigur zum Mittelpunkt des Bildes. Mit einigen anderen Bildern repräsentiert es eine kurze Periode, in welcher der Meister an reicher Farbigkeit sich nicht genug thun konnte.

Spät erst gelangen alle seine Kräfte zu voller Entfaltung. Zu einer Zeit, in der die Mehrzahl mit dem Leben abschließt, schickt sich Tizian an seine größte Eroberung auf

dem Gebiet der Kunst zu machen. Bis dahin ist die figürliche Komposition Trägerin des starken dramatischen Gehaltes; jetzt tritt die Farbe als erster und wesentlichster Faktor an ihre Stelle, und indem der Meister dazu gelangt, auch sie dramatisch zu beleben, vollzieht er seine höchste That.

Die heitere Freude vergangener Tage scheint aus seinen späten Schöpfungen gewichen zu sein. Das hat verhindert, daß man sich ihnen zugewendet hat. Dieser großartige Ernst will gesucht sein, um verstanden zu werden. In den Arbeiten dieser letzten Jahrzehnte ist alles Leidenschaft: Komposition, Bewegung, Farbe — letztere am meisten. Sie erst giebt den Gemälden diesen unvergeßlich erschütternden Ausdruck. Ob der Gegenstand kirchlich oder mythologisch ist, hat sich alles dem farbigen Problem unterzuordnen. Bilder wie der ‚Laurentius‘, die ‚Transfiguration‘, die zweite Version der ‚Dornenkrönung‘, die ‚Nymphe und Schäfer‘ mögen diese Richtung besonders bezeichnen. Welche Wandlungen waren in dem Meister vorgegangen, daß er, der in Jugendtagen die ‚Bacchanale‘ und die ‚Assunta‘, als älterer Mann noch den ‚Tempelgang‘ gemalt hatte, als Greis eine Palette bevorzugt, auf die man wohl das Wort „farblose Farbigkeit“ anwenden darf. Denn hier hat die einzelne Farbe keine Daseinsberechtigung mehr; sie hat sich einem einzigen, großen Lichtzauber zu fügen, der ihre Materialität ändert, sie auflöst und mit anderen Tönen kombiniert zu einem wunderbaren Ganzen voller Leuchtkraft, zu dem höchsten Kolorit, das selbst die venezianische Kunst je gesehen hat. Die Werke aus Tizians Spätzeit haben eine oft überraschende Verwandtschaft mit Werken aus den letzten Jahren des Meisters, dem im letzten Sinn des Wortes der Ehrenname des Koloristen gebührt, Rembrandts, der ähnlich, wie der Meister von Cadore, mit glatter Malweise und reichen Lokalfarben begann, um bei einer völlig veränderten Farbigkeit und bei breiter und kühner Malerei zu enden.

Dieser Tizian, dem in Wahrheit der Name des Trägers venezianischen Ruhmes gebührt, hat farbige Probleme gestreift, für die die Zeit noch nicht gekommen war. In den Landschaften, die er seinen Bildern zum Hintergrund giebt, oft nur schmale Naturausschnitte, sind Ahnungen jener großen Entdeckungen enthalten, auf die unser Jahrhundert Ursache hat stolz zu sein. Mit den geringsten Mitteln hat er oft Abbilder des Wesens der Landschaft gegeben, die beweisen, wie wunderbar fein sein Auge sah.

Zu stark war Tizians Persönlichkeit, zu weit voraus in die Ferne drang sein Blick, als daß die Schüler ihm hätten folgen können. Manche Künstler haben sich seine Schüler genannt; aber es verlohnt nicht bei ihnen hier zu verweilen. Der bekannteste unter ihnen, Paris Bordone, verdankt seinen Ruhm doch nur einem Bild, das er in der besten Stunde seines Lebens mit reichen Farben schmückte, und das uns mächtig anzieht, nicht sowohl seines künstlerischen Gehaltes wegen, wie als Abbild einer Zeit voll Pracht und Glanz, die man sich gern für einen Augenblick erwecken läßt.

Die Großen, die in Wahrheit sich Tizians Gefolge anschließen, waren nicht seine Schüler und zu selbständig, um Nachahmer seiner Kunst zu werden. Paolo Veronese und Tintoretto haben ihren eigenen Weg verfolgt, besondere Gestaltung und farbigen Ausdruck zu finden gewußt. Der große geistige Umschwung, der sich um die Mitte des Jahrhunderts in Italien vollzieht, in Tizians späteren Werken, die schon neuen kirchlichen Geist athmen, zu spüren, empfängt durch jene beiden den künstlerischen Ausdruck: der Allegorie, die in seinem Gefolge einherzieht, verhelfen sie zum Sieg.

In der Verehrung Tizians, in der Bewunderung seiner Werke haben die folgenden Jahrhunderte mit einander gewetteifert. In Spanien regte seine Kunst, so herrlich in den Sammlungen des Herrscherhauses vertreten, die Künstler

vielfach an; der größte Maler des Landes hat daheim und in Venedig ihr seine Verehrung erwiesen. Unter den großen Meistern ist wohl Rubens der lebhafteste Enthusiast für Tizians Kunst gewesen. Schon als ganz junger Künstler hat er in Rom die Bacchanalien, damals im Ludovisischen Besitz, kopiert, später in Mantua die dort befindlichen Gemälde des Meisters. In Madrid, wohin er in diplomatischer Sendung kam, sah man ihn mit Staunen ein Bild Tizians nach dem anderen kopieren: noch heute kann man im Prado Tizians ‚Sündenfall‘ und die Transposition von der Hand des Rubens sehen. Nicht etwa zum Verkauf hat er diese Bilder gemalt; er hat sie für sich behalten und seinen Antwerpener Palast damit geschmückt. Trotz der reichen Anregung, die ihm aus diesen Werken wurde, und obwohl er bis zu einem gewissen Grade ein Geistesverwandter Tizians war, und daher er wohl sein Fortsetzer genannt werden kann, hat er niemals so stark seinen Einfluß erfahren, wie sein biegsamerer Schüler: bei van Dyck kommen uns häufig Reminiscenzen an Tizianische Werke.

Unter Tizians Bewunderer darf man auch Rembrandt zählen, der doch nicht einmal Gelegenheit gehabt hat, die großen Werke des Meisters in Venedig und Spanien zu sehen. Dafür bewahrte er das fast vollständige „Werk“ in Stichen in seinem Hause und hat gelegentlich, wie berührt, eine Anleihe bei dem Venezianer gemacht.

Tizians Ruhm hat gleichmäßiger gedauert und ist geringeren Schwankungen unterworfen gewesen, als selbst der Ruhm Raphaels oder Michelangelos, die doch zu Zeiten kühler beurteilt worden sind. Nur unser Jahrhundert hat, als man einmal anfing die Koloristen als Künstler zweiter Ordnung zu betrachten, vorübergehend geglaubt die Größe und die Hoheit seiner Kunst anzweifeln zu dürfen.

Bibliographie.

(Die mit * bezeichneten Arbeiten waren dem Verfasser nicht zugänglich. Bei der Abfassung der Bibliographie war die jährlich erscheinende Zusammenstellung im „Repertorium für Kunstwissenschaft" ein treffliches Hilfsmittel.)

P. Aretino, Lettere. 6 Voll. Paris 1609, passim.

*C. Barfoed, Tiziano Vecellio (in dänischer Sprache). Kopenhagen 1889.

R. Beer, Akten, Regesten und Inventare aus dem Archivo general zu Simancas. Jahrb. d. Slgn. d. Kaiserhauses XII, 2. XIV, 2. XIX, 2, passim.

F. Beltrame, L'Assunta di Tiziano Vecellio quadro nella chiesa parocchiale di Mèdole. Venedig 1852.

— Cenni illustrativi sul monumento a T. V. aggiuntevi la vita dello stesso. Ven. 1852. (II. Aufl. u. d. Titel: T. V. e il suo monumento. Milano 1853.)

P. Bembo, Delle lettere di M. P. B. ai suoi congiunti ed amici. Venedig 1564. Bd. II, passim.

B. Berenson, The venitian painters of the renaissance. 3. Aufl. New-York and London 1897, passim.

G. Biscaro, Di un affresco di Tiziano a Treviso. Gazzetta di Treviso, 1./2. Jan. 1898.

*G. M. Bonomi, Il quadro di Tiziano della famiglia Martinengo Colleoni. Bergamo 1886.

M. Boschini, Le ricche minere della pittura. II. Ed. Venedig 1674, passim.

W. Braghirolli, Tiziano alla corte dei Gonzaga di Mantova. Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova, 1881 p. 59 ff.

*Mme de Brunoy, Trois portraits d'hommes du Titien, au Louvre. Notes d'art 1895, sept. oct.

J. Burckhardt, Der Cicerone. Bd. III p. 749 ff. VI. Aufl. Leipzig 1893.

— Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898, passim.

G. Cadorin, Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio. Venedig 1833.

* — Sulla vita di Tiziano, scritta da G. Vasari: osservazioni critiche . . . . . publicate da Valsecchi Gius. p. l. nozze Moretti-Adimari. Venedig 1881.

*G. B. Cadorin, Dei tre quadroni dipinti da Tiziano per la sala del pubblico palazzo di Brescia. Memoria. Venedig (1879).

— Nota dei luoghi ove si trovano opere di Tiziano. Venedig 1885.

G. Campori, Tiziano e gli Estensi. Nuova Antologia, Bd. 27 (1874) p. 571 ff.

Capitoli del S. Pietro Aretino. Venedig 1540 p. 9 ff.

A. Castan, Monographie du Palais Granvelle à Besançon. Mém. de la société d'émulation du Doubs. IVe série t. II 1866 (Besançon 1867) p. 72 ff., passim.

G. B. Cavalcaselle, Spigolature tizianesche. Archivio storico dell' arte IV (1891) Fasc. I.

G. Ciani, Storia del popolo Cadorino. Padua 1856, passim.

(G. Ciani), Lettera inedita di Tiziano Vecellio al pittore Tiziano; per le nozze Costantini-Morosini. Ceneda 1862.

L. Cicognara, Elogio di Tiziano Vecellio. Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di belle arti, Venedig 1809 p. 1 ff.

Compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore, Venedig 1622 (Neudruck: Vita dell' insigne pittore T. V. già scritta da anonimo autore . . . . . per le nozze Da Mula-Lavagnoli, Venedig 1809).

Crowe u. Cavalcaselle, Tizian, Leben und Werke. Deutsche Ausgabe von Max Jordan. 2 Bände. Leipzig 1877.

L. Dolce, l'Aretino o dialogo della pittura. Venedig 1557 (deutsche Ausgabe von C. Cerri, Wien 1871; Quellenschriften II), passim.

A. v. Eichthal, Tizians Geburtsstätte. Unsere Zeit N. F. XV, 2 p. 936 ff.

Engerand, Les restaurations du tableau du Titien ‚Jupiter et Antiope'. Chron. des arts 1898 p. 158.

Gachard, Retraite et mort de Charles-Quint. Brüssel 1854/5. Bd. II p. 80 ff.

A. Gardin, Errori di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe nella storia . . . della palla di Tiziano in Castel Roganzuolo. Florenz 1883.

G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti. Bd. II u. III. Florenz 1840, passim.

J. Gilbert, Cadore or Titian's Country. London 1869.

Gonzati, La Basilica di S. Antonio. Bd. I p. CXLIII. Padua 1852.

Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe. Berlin 1880. I p. 181 ff.

Heath, Titian (The great artists I). London 1879.

A. Hume, Notices of the life and works of Titian. London 1829.

M. Jordan, Tizian. Dohme, Kunst und Künstler, III. Bd. II. Abteilg. Leipzig 1879.

C. Justi, Verzeichnis der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. X p. 181 ff.

— Tizian und Alfons von Este. Jahrb. XV p. 70.

— Das Tizianbild der Königlichen Galerie zu Cassel. Jahrb. XV, p. 160.

— Laura Dianti. Jb. XX p. 183 ff.

— Philipp II. als Kunstfreund. Zeitschr. f. bild. Kunst XVI (1881) p. 305 ff.

— Der Marquis del Guasto und sein Page. Jb. N. F. VII (1896) p. 229 ff.

— Die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Medici in Florenz. Jb. N. F. VIII (1897) p. 34 ff.

— Diego Velazquez. 2 Bde. Bonn 1888, passim.

R. Kenner, Die Porträt-Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol. Jahrb. d. Slgn. d. Kaiserhauses Bd. XIV ff., passim.

W. Kirchbach, Venedigs Maler und Tizians Assunta. Allgem. Zeitg. 1885, Beilage 203 u. 204.
H. Knackfuß, Tizian. Künstler-Monographieen XXIX. Bielefeld und Leipzig 1897.
W. Korn, Tizians Holzschnitte. Breslau 1897.
Fr. Kreyczi, Urkunden und Regesten a. d. K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv. Jahrb. d. Slgn. d. Kaiserhauses V, 2, passim.
G. Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien. Paris 1886.
— Titien et les princes de son temps. Rev. d. Deux Mondes, 1886. p. 626 ff.
*Lafenestre, Les dernières années du Titien. L'artiste 1886 Nov.
J. Lermolieff (G. Morelli), Kunstkritische Studien über italienische Malerei. 3 Bde. Leipzig 1890—1893, passim.
Lettere scritte à Pietro Aretino, emendate per cura di T. Landoni. 4 Voll. Bologna 1873 (Sceltà di Curiosità letterarie; Neudruck der Ausgabe von 1551), passim.
G. G. Liruti, Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli, Bd. II p. 285 ff. Venedig 1762.
G. B. Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia. I. Venedig 1868, passim.
C. v. Lützow, Zwei Jugend-Madonnen von Tizian. Graphische Künste III (1881) p. 79 ff.
A. Luzio, L'Aretino e la corte dei Gonzaga. Turin 1884, passim.
— Tre lettere di Tiziano al Cardinale Ercole Gonzaga. Arch. stor. dell' arte III (1890) p. 207 ff.
— Altre spigolature tizianesche, Jb. p. 209 ff.
A. Luzio & Renier, Mantova e Urbino. Turin 1895.
P. de Madrazo, Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, P. I. Madrid 1872.
A. Maier, Della imitazione pittorica, della eccellenza delle opere di Tiziano — libri III. Venedig 1818.
*Martini, Elogio di Tiziano Vecellio. Belluno 1868.
L. Masetti, Un quadro del Tiziano, lettera per le nozze Montevecchio-Almerici. Fano 1878.

B. Morsolin, Opere di Tiziano o ignorate o perdute. Arte e Storia N. S. IX (1890) p. 145.
— Tiziano à Vicenza. Jb. XI (1892) p. 89 ff.
E. Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Bd. III p. 621 ff. Paris.
— Recherches sur l'original d'un portrait du Titien. Chron. des arts, 1894 p. 180.
— Le Titien et la formation de l'école Vénitienne. Revue des Deux-Mondes, 1894 p. 318 ff.
P. de Nolhac, Sur quelques portraits de l'école de Titien. Courrier de l'Art VII (1887) p. 118 ff.
Notizia d'opere di disegno, II. Ed. p. c. di G. Frizzoni. Bologna 1884, passim.
*P. A. Paravia, Del quadro di Tiziano rappresentante S. Pietro Martire. Venedig 1823.
Cl. Phillips, The earlier work of Titian. Portfolio Monographs No. 34, Oct. 1897.
— The later work of Titian. Ib. No. 37, Juli 1898.
A. Pinchart, Tableaux et sculptures de Charles-Quint. Revue universelle des arts, III (1856) p. 225 ff.
— Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche. Ib. p. 127 ff.
— Portrait de Philippe II, peint par T. V. Archives des arts, sciences et lettres, I Série. Bd. 2 p. 92. Gent 1863.
M. Pratesi, Tiziano. Nuova Antologia, IIIa Serie, Bd. 26 (1890) p. 474.
L. Pungileoni, Notizie spettanti a Tiziano Vecelli di Cadore. Giornale arcadico Bd. 51 (1831) p. 335 ff.
Relazione di due quadri di T. V., Venedig 1816.
C. Ridolfi, Le maraviglie dell' arte della pittura. Bd. I p. 135. Venedig 1648.
H. Riegel, Tizians Bildnisse der Herzogin Eleonora Gonzaga von Urbino. Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden 1898 p. 175.
— Tizians Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe. Jb. p. 183.
— Die Gemälde der Danaë von Correggio und Tizian. Jb. p. 203.

A. Ronchini, Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi memoria. Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi. Bd. II p. 129 ff. Modena 1864.

*Ronzoni, Della fama di Tiziano, Venedig 1881.

M. Sanuto, Diarii. 53 voll. Venedig 1879—1899, passim.

D. v. Schönherr, Urkunden und Regesten a. d. k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck. Jahrb. d. Slgn. d. Kaiserhauses. II, 2. XI, 2 passim.

— Tizian in Innsbruck, Augsb. Allg. Zeitung 1878. Beil. 186 und 187.

Ch. Schuchardt, Lucas Cranach d. Ä. Leben und Werke. Leipzig 1851. Bd. I p. 206.

P. Selvatico, Di alcuni abbozzi di Tiziano . . . . . . nella galleria — Giustinian Barbarigo in Padova. Padua 1875.

*Tableau du Titien proposé au roi (1791). Revue de l'art français 10.

M. Thausing, Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino. Zeitschr. f. bild. Kunst XIII (1878) p. 257 ff. und p. 305 ff.

St. Ticozzi, Vite dei pittori Vecelli di Cadore. Mailand 1817.

*Urbani de Gheltof, Tiziano Vecellio. Deposizione dalla croce: quadro in tela della Gall. Manfrin di Venezia. Studio. Venedig 1881.

J. de Vandenesse, Journal des voyages de Charles-Quint. Collection des voyages des souverains des Pays-Bas, Bd. II. Brüssel 1874.

G. Vasari, Le vite de'piu eccellenti pittori etc., ed. G. Milanesi. Bd. VII p. 425 ff. Florenz 1881.

A. Venturi, La Galeria Estense di Modena. Modena 1882, passim.

*A. Venturi, Un quadro del Tiziano: spigolature publ. da B. Federzoni p. l. nozze Asioli-Bonacini. Modena 1883.

H. v. Voltellini, Urkunden und Regesten a. d. k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. Jahrb. d. Slgn. d. Kaiserhauses XI, 2, XIII, 2, passim.

R. Wiegmann, Die Malweise des Tizian. Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen. Düsseldorf 1847.

T. Wiel, Tiziano a Venezia. Venedig 1881.

A. Wolf, Tizians Madonna der Familie Pesaro. Zeitschr. f. bild. Kunst XII (1877) p. 9 ff.

Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei Bd. II p. 741 ff. Leipzig 1882.

Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabriche piu insigni della città di Brescia. Brescia 1778, passim.

G. B. Zandonella, Elogio di Tiziano Vecellio, Venedig 1802.

(Zanotto), S. Pietro Martire di Tiziano e la Madonna di Giambellino arsi la notte 16 Agosto 1867 in Venezia. Venedig 1867.

M. R. Zarco del Valle, Unveröffentlichte Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karls V. und Philipps II. Mit bes. Berücksichtigung Tizians. Jahrb. d. Slgn. d. Kaiserhauses VII, p. 221 ff.

E. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei, p. 105 ff. Leipzig 1893.



Verzeichnis der besprochenen Gemälde Tizians.

(Vorangestellt sind die in den öffentlichen Sammlungen bewahrten Gemälde, geordnet nach den Nummern, die sie in den Galerien führen.)

I. Belgien.

II. Deutschland.

III. England.

IV. Frankreich.

V. Italien.

VIII. Spanien.

IX. Vereinigte Staaten von Amerika.

Nauck'sche Buchdruckerei, Berlin S.O., Adalbertstr. 41.

